

Jorge Luis Borges
CĂRȚILE ȘI NOAPTEA
Junimea
1988

CONFERINȚELE LUI BORGES

Scriitorul le numea, într-adevăr, conferințe, în timp ce criticii literari, care au urmărit seria celebrelor sale dizertații ținute la teatrul „Coli-seoa din Buenos Aires și, ocazional, în Montevideo preferau, adesea, să le spună „charlas” (de la „a discuta”, „a face conversație”, „a sta la taifas” - n.tr.). Și, într-un fel, aveau dreptate. Conferințele lui Borges, deloc îngreunate de plinătatea erudiției cuprinsă în ele, se adresau publicului cu sinceritate și modestie ca într-o spovedanie, pe fondul unei atmosfere destinse, de nepremeditată intimitate și de intensă spiritualitate. „La Borges totul este o fuziune a contrariilor: eruditul și intuitivul, raționalul și imaginativul; algebristul și alchimistul se confruntă în el, pentru ca, în cele din urmă, să se reconcilieze și să se înalțe la gândirea superioară” - consideră Guillermo Sucre, unul din analiștii operei borgesiene. „Prea intelectual - declară Drieu La Rocholle; cu alte cuvinte prea rece, prea elaborat”. Și tot el, contrazicându-se cumva, afirmă că Borges, care știe să pătrundă sensurile cele mai ascunse ale fenomenelor, ale vieții, are pasiuni tranșante, dar, protejat de o inteligență deosebită, nu se teme de aceste pasiuni, pe care le domină, exteriorizându-le cu noblețe, cu simplitate și o rară delicatețe. De altfel, semnatarul rândurilor de față poate depune mărturie că toate amintitele caracterizări corespund realității, căci o nesperată ocazie l-a adus cu un deceniu în urmă la câteva dintre întâlnirile lui Borges cu prietenii din orașul tinereților sale, cum îi plăcea să spună el despre Montevideo. Era surprinzătoare prospețimea nealterată a interesului „orientalilor” * față de frecvențele lor întâlniri cu reputatul scriitor argentinian și cu eterna sa temă despre Martin Fierro și „poezia gauchescă”.

Întâlnirile cu uruguayenii erau consemnate de suplimentele literare ale gazetelor în largi relatări sub genericul „Borges și orientalii”, iar cronicarii compuneau de fiecare dată alte portrete, descoperind mereu lumini noi în chipul atât de cunoscut al marelui poet, eseist și povestitor. Mereu altul, dar, cum spunea unul din exegeții săi, Enrique Estrázulas, de fiecare dată „apărând același Borges cald, simplu și inevitabil ironic”. Dar putea fi și caustic, uneori inexplicabil de aspru în aprecieri, niciodată însă nervos sau ridicând tonul. Și mai avea, prin liniștita lui argumentație, darul miraculos de a te câștiga de partea judecății sale.

Organizatorii aleseseră pentru una din întâlnirile scriitorului cu „orientalii” o sală destinată manifestărilor culturale, de pe lângă ambasada Argentinei. Invitații umpluseră cu aproape un sfert de oră înainte încăperea, ocupând scaunele, pervazurile ferestrelor și culoarele laterale, și așteptau în liniște sosirea conferențiarului. Dar, iată, exact la ora programată, Borges, însoțit de câțiva prieteni, intră dintr-o cameră alăturată și, călăuzit cu discreție, vine la măsuta instalată în fața publicului, pe care îl salută - „privind” cu derutantă precizie într-un punct central din sală și explicând surprinzătoarea sa apariție: „Știți, sufăr de complexul punctualității, deși, de obicei, „nouă” ni se iartă orice întârziere. Eh! Orgoliu de nevăzător!” După care, atacă tema conferinței propriu-zise, cu o glumă: „Ieri, mă întorceam din plimbarea mea obișnuită. Știți, mie îmi place teribil să muncesc. Lucrez cu bucurie toată ziua. Căci, vedeți dumneavoastră, ce altceva poate face un orb cum sunt eu”... „Cum vă spuneam, abia scosesem pardesiul, când Fanny, slujnica, îmi spune: Señor, este cineva care ține să vă vorbească neapărat”. „Cine să fie, poate amicul Bioy?” „Nu, e cineva străin care zice că ar fi dintr-o bandă...” „Ce bandă, ce tot vorbești, vreun nelegiuit?” „Nu, nu... cred că s-a referit la o țară...” „Ah, banda, ah, da, Banda Oriental; asta e; vechiul nume al Uruguayului. Spune-i că-l invit la cină cu toată dragostea, pe el ca și pe oricine din Banda asta...”

Și așa mai departe. Îl pasionau efectele puternice, îi plăcea să șocheze auditoriul, să-și agrementeze discursurile cu paradoxuri, cu ironii și mai ales cu surprinzătoare asociații de idei. Și, acest lucru, cum spunea cineva, „pentru a decompria cât de cât atenția captată și captivată de incredibila cantitate de substanță științifică sau imaginativă cuprinsă în conferințele sale”.

Am putea spune că aceste „charlas”, aceste conferințe ținute la Coliseo din Buenos Aires \ ca și cele câteva prezentate la Montevideo, sunt adevărate lentile magice, cu ajutorul cărora putem observa și explora în voie personalitatea complexă a scriitorului, universalitatea spiritualității sale, „savantele mistere borgesiene”, cum sugerează cu finețe o mare poetă româncă.

În decursul multelor, prea multelor mele conferințe am observat că se preferă aspectele personale celor generale; concretul abstractului. În consecință, voi începe referindu-mă la modesta mea orbire personală... Oamenii și-i imaginează pe orbi închiși într-o lume întunecată. Chiar este un vers al lui Shakespeare care justifică această opinie. Shakespeare spune: „Looking on darkness which the blind to do see” (privind la obscuritatea pe care o văd orbii), iar dacă prin obscuritate se înțelege beznă totală, versul lui Shakespeare este fals. În mod cert (și contrazicând versul amintit) două dintre culorile pe care orbii nu le mai văd, sunt negrul și roșul. „Le rouge et le noir” sunt culorile ce ne lipsesc. Pe mine, care înainte aveam obiceiul să dorm într-un întuneric deplin, m-a jenat multă vreme această lume de păclă verzuie sau albăstruie și vag luminoasă, care este lumea orbului... Așadar, lumea orbului nu este noaptea pe care o presupun oamenii. Bineînțeles, eu vorbesc în numele meu, al tatălui meu și al bunicii mele care au murit orbi; orbi, surâzători și curajoși, iar eu sper să mor asemenea lor... Firește, orbul trăiește într-o lume destul de incomodă, o lume nedefinită, din care izvorăsc niște culori: pentru mine, predominante continuă să fie galbenul, albastrul, verdele. Albul a dispărut ori se confundă cu griul.

În ceea ce privește roșul, el a dispărut complet, dar sper că odată (urmez un tratament) voi putea vedea această măreață culoare, această culoare ce strălucește de asemenea în poezie și care poartă nume atât de frumoase în multe limbi...

Eu trăiesc în această lume de culori și dacă vorbesc despre modesta mea orbire personală, o fac deoarece nu o consider o orbire absolută; în al doilea rând, o fac pentru că este vorba de mine, iar cazul meu nu este în mod special dramatic. Dramatic este cazul aceluia care își pierde brusc vederea. Or, la mine este vorba de un crepuscul lent, o pierdere lentă a vederii, proces care a început de când am început să văd, adică din 1899, și a continuat până acum. A fost un crepuscul lent, cum am spus, dar pentru intențiile acestei conferințe trebuie să caut un moment patetic. Ei bine, acest moment a fost atunci când am înțeles că mi-am pierdut vederea, vederea mea de lector și de scriitor, când am înțeles că bucuria de a scrie îmi era de atunci înaintea oprită. Era anul 1955...

În viața mea eu am primit multe și poate nemeritate onoruri, dar unul dintre ele m-a bucurat mai mult decât oricare altul și anume onoarea de a fi numit director al Bibliotecii Naționale.

Astfel că, iată, m-am văzut numit director al Bibliotecii Naționale și m-am întors în acea casă din Montserrat, în cartierul de sud, despre care păstram atâtea amintiri. Eu niciodată nu visasem posibilitatea de a fi director al Bibliotecii. Eu aveam amintiri de alt ordin. Tatăl meu, care era profesor de psihologie, cerea o carte de Bergson sau de William James – autorii săi preferați – sau de Gustav Spiller. Iar eu, prea timid pentru a cere o carte, căutam vreun volum din Enciclopedia Britanică sau din enciclopediile germane de Brockhaus sau Konversation Lexicon de Meyer. Căutam la întâmplare, scoteam un volum din rafturile laterale și îl citeam.

Îmi amintesc de o noapte în care m-am văzut foarte recompensat deoarece am citit trei articole: despre Dryden, despre druizi și despre druizi. Un cadou al

literelor „dr”. Eu știam apoi că în casa aceea a stat Groussac; l-aș fi putut cunoaște, personal, dar eu eram pe atunci, pot spune, foarte timid, aproape tot atât de timid ca acum. Numai că atunci eu credeam că timiditatea era ceva foarte important, iar acum știu că timiditatea este una din relele pe care trebuie să încerci să le depășești și că, realmente, a fi foarte timid nu are mare importanță, cum, de altfel, nu au atâtea alte lucruri din viață și cărora unii le acordă însemnătate exagerată. Deci, am primit numirea de director al Bibliotecii Naționale la sfârșitul anului 1955. Mi-am luat funcția în primire, am întrebat despre numărul volumelor, mi s-a spus că era în jurul a un milion. În realitate, am constatat că erau nouă sute de mii... Atunci am început să înțeleg strania ironie a faptelor. Eu mi-am imaginat întotdeauna Paradisul sub forma unei biblioteci. Alte persoane consideră că ar fi o grădină, alții și-l pot închipui ca un palat; eu l-am imaginat întotdeauna ca o bibliotecă; și aici mă aflu eu. Eram, într-un fel, centrul celor nouă sute de mii de cărți în numeroase limbi și în același timp mi-am dat seama că abia puteam să descifrez copertile și structura cărților. Atunci am scris acea poezie intitulată Poemul darurilor, care începe astfel: „Nimeni să nu reducă la lacrimi și reproșuri / Aceasta demonstrație de măiestrie / A Domnului care, cu magnifică ironie / Mi-a dat în același timp cărțile și noaptea”.

Aceste două daruri care se contrazic: multe cărți și în același timp noaptea, incapacitatea de a le citi. Am scris acest poem în care m-am referit la Groussac, deoarece Groussac a fost, de asemenea, director al Bibliotecii și a fost, de asemenea, orb ca și mine, cu excepția faptului că Groussac a fost mai curajos: Groussac n-a scris niciun poem. Dar, m-am gândit că, fără îndoială, existau momente în care viețile noastre coincideau, de vreme ce amândoi eram orbi și amândoi iubeam cărțile; el însă a onorat literatura cu cărți mult superioare alor mele. În fine, amândoi eram oameni de litere și străbăteam această bibliotecă mare cu cărți „interzise” nouă, „interzise” ochilor noștri întunecați; o bibliotecă de cărți „albe”, de

cărți fără litere. Atunci am scris poemul despre această ironie a Domnului - care ne-a dat amândurora cărți și umbră - și la sfârșit m-am întrebat: „Care din amândoi a scris acest poem al unui eu plural și al unei singure umbre”. Așadar, am gândit eu: acest poem l-a creat, de asemenea, și Groussac, numai că el a fost mai curajos decât mine și nu l-a scris.

Când am compus acest poem, ignorasem o circumstanță care era, desigur, importantă. Eu nu știam că a fost și un al treilea director al Bibliotecii, de asemenea orb, José Mârmol. Iată, avem deci numărul trei, care, într-un fel, pare să închidă problema, căci dacă „doi” ar putea fi doar o coincidență, trei înseamnă deja o confirmare. O confirmare de ordinul trei, o confirmare într-un fel misterioasă...

Iată, așadar, suntem trei persoane care am avut același destin. În afară de aceasta, mă emoționa faptul (de ce nu l-aș menționa acum din moment ce constituie o temă la care îmi face plăcere să revin), că Biblioteca se afla situată în cartierul Montserrat, în sud. Pentru toți „portenos” * sudul este într-un fel centrul secret al orașului Buenos Aires. Nu celălalt centru, puțin cam ostentativ, pe care îl arătăm turiștilor... Sudul devenise centrul secret și modest al Capitalei.

Dacă eu mă gândesc la Buenos Aires, mă gândesc la Buenos Aires pe care l-am cunoscut când eram mic: Buenos Aires cu case joase și ferestre cu zăbrele, Buenos Aires cu tradiționalele curți cu fântâni cu câte o broască țestoasă în ele. Și așa era tot orașul. Acum, câte ceva din acest Buenos Aires se mai păstrează doar în cartierul de sud. Astfel, lucrând la bibliotecă, eu am simțit că, într-un fel, mă întorceam în cartierul tinereții mele, mă întorceam în sud. Și când am constatat că aici se aflau cărțile, despre care mă interesam la prietenii mei, mi-am amintit o frază a lui Rudolf Steiner din cartea sa asupra antroposofiei. „Atunci când ceva se termină, spunea el, trebuie să ne gândim că ceva începe”. Sfatul era salutar, dar dificil de realizat. Totuși, dacă știm ce am pierdut, totodată știm ce

vom câștiga după aceea.

Atunci eu am luat o hotărâre. Mi-am spus: Din moment ce am pierdut lumea iubită a aparențelor, trebuie să creez altceva: va trebui să creez ceea ce se întâmplă în lumea vizibilă, pe care, de fapt, eu am pierdut-o. Mi-am amintit atunci de o carte pe care o aveam în casă.

Eu eram profesor de literatură engleză la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității, dar ce puteam face eu pentru a-i învăța pe studenți această literatură aproape infinită, această literatură care, fără îndoială, depășește posibilitatea de a fi cuprinsă într-o viață de om sau de generații? Ce puteam face eu în patru luni argentinienne de aniversări și greve pentru a-i învăța literatura engleză?

Am făcut atunci tot ce am putut pentru a le cultiva dragostea față de literatura engleză, evitând, în limita posibilului, date și nume... Au venit apoi tinerii care au absolvit examenul și le-am spus: „Am o idee grozavă. Acum când eu mi-am îndeplinit datoria de profesor, n-ar fi interesant dacă am trece să studiem o limbă și o literatură pe care abia le cunoaștem? tt „Și care ar fi această literatură? a, m-au întrebat. „Firește, limba engleză și literatura engleză, de care ne-am ocupat”, le-am spus. „Hai să începem să le studiem acum că ne-am eliberat de frivolitatea examenelor. Hai să începem de la origini”.

Mi-am amintit că în casă aveam două cărți, pe care le-am putut găsi deoarece le pusesem pe raftul cel mai de sus, gândind că nu-mi vor mai fi necesare niciodată. Erau: Cartea de1 lectură a lui Swift și Cronica anglo-saxonă. Amândouă aveau glosare. Astfel că, într-o dimineață, ne-am reunit la Biblioteca Națională. Eu gândeam: bine, am pierdut lumea vizibilă, dar am să câștig o altă lume, am să câștig lumea înaintașilor mei de demult, acele triburi, acei oameni, care au traversat vâslind mările furtunoase ale nordului și care din Danemarca, din Germania și din Țările de Jos au ocupat Anglia numită așa de ei, ciici „Englaland”, pământul anglilor, înainte se chema pământul britanicilor (care erau celți) ...

Saxonii, ca și scandinavii, foloseau două litere runice

pentru a desemna cele două sunete: „th” - „thing”, să spunem, și „the”, care dădeau un aspect misterios paginii scrise. Eu nu puteam vedea aceste litere, dar am cerut să mi le deseneze foarte mari pe o tablă și astfel am putut avea o imagine suficient de exactă despre ce reprezintă cele două litere runice anglo-saxone și islandeze...

Ne întâlneam cu o limbă ce ni se părea complet distinctă de engleză, mai asemănătoare cu germana. Și s-a întâmplat ceea ce se întâmplă întotdeauna când se studiază o limbă nouă: și anume că fiecare literă se detașează, ca și cum ar fi gravată, ca și cum ar fi talisman. De aceea versurile într-o limbă străină, în original, au un prestigiu, pe care nu-l pot avea (traduse) în altă limbă, pentru că se aud, pentru că se văd fiecare în parte; unul se gândește la frumusețea sau la forța lor sau, pur și simplu, la uimitoarea ciudățenie a cuvintelor...

Amintiți-vă că noi nu știam nimic despre această limbă (saxonă), că o citeam cu lupa, că fiecare cuvânt era ca un fel de talisman pe care îl recuperam. Apoi am întâlnit două cuvinte. Și eram de-a dreptul îmbătați de aceste două cuvinte; este adevărat că eu eram bătrân și ei erau tineri, iar eu gândeam totodată: „Mă întorc la limba pe care o vorbeau strămoșii mei acum cincizeci de generații, mă întorc la acea limbă, o recuperez...”

Deci, așa am început studiul limbii anglo-saxone, la care am putut accede datorită orbirii, încă și azi am memoria plină de versuri elegiace și epice anglo-saxone. Aș putea repeta două dintre ele și dumneavoastră veți vedea că pe nimeni nu-l interesează că au fost scrise cu mult timp în urmă. Unul este de la începutul secolului al VIII-lea sau la sfârșitul secolului al VII-lea și spune: „Călătorind departe prin puterea oceanului”. Iar celălalt: „Tu, ca tovarăș, ești durere și dorință”. Aceste două versuri admirabile, romantice, ne dovedesc că școlile literare (romantismul, clasicismul, barocul sau oricare ar mai fi) sunt simple invenții ale istoricilor literari care nu simt poezia. Căci poezia este aceeași și este eternă. Acele versuri sunt frumoase astăzi, așa cum au fost frumoase

când le-a spus un poet necunoscut, în Nortumbria, acum mai mult de zece secole.

Fapt este că eu am reușit să obțin ceea ce am dorit; cu alte cuvinte eu am înlocuit lumea vizibilă cu ceva deosebit, cu lumea auditivă, am înlocuit-o cu lumea limbii anglo-saxone. Și, după anglo-saxoni, am trecut la altă lume, mai bogată și anterioară, bineînțeles: lumea literaturii scandinave...

În sfârșit, important este faptul că orbirea nu a fost pentru mine o disperare, dat fiind că pierderea vederii a fost la mine, cum am mai spus, un lent crepuscul și, totodată, începutul a ceva nou. Am scris, apoi, o carte intitulată „Literaturile germanice medievale”, și am mai scris multe poeme – bazate pe aceste teme – și, înainte de toate, m-am bucurat de aceste literaturi...

Așadar, nu m-am lăsat cuprins de lașitate din cauza orbirii. În afară de asta, editorul meu mi-a dat o știre excelentă: mi-a spus, că dacă eu îi dădeam treizeci de poeme în răstimp de un an, el ar putea publica o carte. Foarte bine, dar treizeci de poeme înseamnă o serioasă disciplină (mai ales dacă trebuie să dictezi versurile, neputând să le scrii), dar, în același timp, înseamnă și o suficientă libertate, căci este imposibil ca într-un an să nu apară treizeci ele ocazii pentru poezie. De atunci am continuat să public cărți. Cu alte cuvinte, orbirea n-a fost pentru mine o nenorocire totală. Eu cred că orbirea nu trebuie privită cu patetism și că orbirea trebuie considerată ca un mod de viață; ca unul din modurile de viață ale oamenilor.

Orbirea are, de asemenea, avantajele sale. Eu datorez „umbreii” anglo-saxona, îi datorez modestele mele cunoștințe de islandeză, îi datorez bucuria atâtor rânduri, atâtor versuri, atâtor poeme și de a fi scris o carte intitulată cu anumită falsitate, cu anumită înfumurare „Elogiu umbrei”, în care eu elogiam orbirea mea, deoarece am înțeles că nu a fost în totalitate un rău.

Și acum, aș dori să vorbesc de alte lucruri mult mai ilustre. Și să începem prin a aminti de acel foarte evident

exemplu al prieteniei, al poeziei, al orbirii, de cel care a fost considerat cel mai presus dintre poeți: Homer. Este și un alt poet grec – a cărui operă s-a pierdut – dar despre care știm, de asemenea (o știm în principiu, pe baza unei referiri a lui Milton), că a fost orb – alt ilustru orb – Tamiris, învins într-o întrecere de către muze, care i-au sfărâmat lira și i-au luat vederea.

Există o ipoteză foarte curioasă (o ipoteză care nu cred să fie istoricește adevărată, dar din punct de vedere intelectual este agreabilă) aparținând lui Oscar Wilde. În general, scriitorii caută ca ceea ce spun să fie profund. Dar Wilde, era, din contra, un om profund care căuta să pară frivol. Wilde strecura între glumele sale lucruri foarte profunde. Cred că nu există vreun scriitor care să fi gândit și să fi simțit atât de mult ca Wilde. Desigur, aș fi dorit să-l imaginăm ca pe un amator de conversație, aș dori bâi gândim despre el cum gândea Platon despre poezie – „acel ceva plăpând, înaripat și sacru”. Deci, acest ceva plăpând, înaripat și sacru, care a fost Oscar Wilde, a spus că antichitatea și l-a reprezentat pe Homer ca pe un poet orb și a făcut aceasta în mod deliberat.

Desigur, nu știm dacă Homer a existat. Faptul că șapte orașe și-au disputat numele său este de ajuna pentru a ne face să ne îndoim de istoricitatea sa. Dar să presupunem că nu a fost un Homer, să presupunem că au existat mulți greci pe care îi tăinuim, pe care îi acoperim sub numele de Homer. Fără îndoială, rămâne acest fapt: toate tradițiile în unanimitate ne arată pe Homer orb; fără îndoială că poezia lui Homer este vizuală, de multe ori splendid de vizuală, cum a fost – în mai mică măsură, firește – poezia lui Oscar Wilde.

Eu cred că Wilde și-a dat seama că poezia sa era prea vizuală și că a vrut să o vindece de acest defect. De aceea, el a dorit să facă o poezie care să fie auditivă, care să fie muzicală, să zicem, precum poezia lui Tennyson sau poezia lui Verlaine, pe care el îi iubea și îi admira atât de mult. Și atunci, Wilde și-a zis: „Grecii au spus că Homer era orb pentru a arăta că poezia nu trebuie să fie vizuală, că

poezia trebuie să fie, înainte de toate, auditivă”. De aici, cea maximă: „muzica înaintea tuturor lucrurilor” a lui Verlaine, de aici simbolismul contemporan al lui Wilde.

Deci, putem gândi că Homer nu a existat dar că grecilor le plăcea să și-l imagineze orb, pentru a insista asupra faptului că poezia este înainte de toate muzică, este înainte de toate lira și că latura vizuală poate să existe sau poate să nu existe la un poet. Eu cunosc și mari poeți vizuali, poeți intelectuali, mentali, clar nu este nevoie bă menționez nume.

Putem trece acum la un alt exemplu, care ar fi exemplul lui Milton. Am știut că orbirea lui Milton a fost voluntară.

El a simțit de la început că va fi un mare poet. Asta li s-a întâmplat și altor poeți, de exemplu Coleridge și de Quincey care, înainte de a scrie vreun rând, știau că destinul lor va fi literatura. Și eu, de asemenea, mă pot menționa printre ei. Întotdeauna am simțit că destinul meu era, înainte de toate, un destin literar, că mi se vor întâmpla multe lucruri – unele rele și unele bune – dar mai știam că toate acestea, în timp, se vor converti în cuvinte, că eu voi încerca să transform totul în cuvinte, în primul rând lucrurile rele, căci fericirea, de pildă, nu necesită să fie transformată. Fericirea este propriul său scop.

În sfârșit, să revenim la Milton. La douăzeci și cinci de ani a devenit orb, deoarece, după cum spunea el, și-a cheltuit vederea scriind pamflete în sprijinul hotărârii Parlamentului de a-l executa pe rege. Atunci Milton și-a pierdut vederea. El spune că și-a pierdut-o în mod voluntar, apărând libertatea; vorbește de această nobilă misiune și nu se plânge că este orb, gândește că el și-a pierdut vederea în mod voit. Dar el și-a amintit atunci de cea primă dorință de a fi poet. S-a descoperit la Universitatea din Cambridge un manuscris care cuprinde multe teme imaginate de Milton pe când era foarte tânăr, pe baza cărora dorea să scrie un mare poem.

Milton voia să lase ceva. „Eu vreau să las – spunea el – generațiilor viitoare ceva care să nu dispară ușor”. Am și

notat unele teme. Între acestea - în număr de zece - cincisprezece - este una pe care el a realizat-o fără să știe că o făcea în mod profetic. Acel subiect se referea la Samson, dar el nu știa, când a scris poemul, că destinul său va fi, într-un fel, asemănător cu al lui Samson... După ce a orbit a mai inițiat două opere, istorice: Ilistona de Moscovia și Historia de Inglaterra, care au rămas însă neterminate. Apoi, lungul poem Paradisul pierdut, în care, căutând o temă ce ar fi putut să intereseze pe toți oamenii, nu numai pe englezi, s-a oprit la Adam.

Milton își petrecea o bună parte din timpul său singur și compunea versuri. Avea o memorie prodigioasă. Putea să memoreze patruzeci sau cincizeci de grupe de câte unsprezece silabe, după care le dicta celor care veneau să-l viziteze. Așa a compus poemul. El s-a gândit la destinul lui Samson, atât de asemănător cu al său (deja Cromwell murise și sosise ora restaurației). Milton a fost urmărit și condamnat la moarte pentru a fi justificat executarea regelui. Dar Carol al II-lea, fiul lui Carol I - Executantul - când i s-a prezentat lista condamnaților la moarte, a luat pana și a spus, nu fără noblețe: „Pana din mâna mea dreaptă refuză să semneze această condamnare la moarte”. Milton a fost astfel salvat și, odată cu el, mulți alții.

Apoi, Milton a scris Samson Agonistes. A vrut să realizeze o tragedie greacă. Acțiunea se petrece într-o zi, în ultima zi a lui Samson, iar Milton se gândea la asemănarea destinelor lor, căci el - ca și Samson - a fost un om puternic, dar învins în cele din urmă. Orb fiind, a scris aceste emoționante versuri (la care, din păcate, se obișnuiește să se pună incorect semnele de punctuație): „eyeless, în Gaza, at the mill, with the slaves”; Orb în

Gaza (Gaza era un oraș filistinian, un oraș inamic), „en la noria, entre esclavos” („la roata de apă printre sclavi”). Era ca și cum nenorocirile se adunau asupra lui Samson.

Milton are și alte versuri pe această temă. Astfel, un sonet, în care el vorbește de orbirea sa, se vede clar că

este scris de un orb. Când trebuie să descrie lumea, el spune: „In this dark world and widte” (în această lume întunecată și largă) care este în mod categoric lumea orbilor când, singuri fiind, merg cu mâinile întinse căutând sprijin. Este exemplul (mult mai important decât al meu) unui om care își domină orbirea și care își realizează opera: El Paraiso perdido, El Paraiso recupe-rado, El Samson Agonistes (cele mai bune sonete pe care le-a scris), parte din Historia de Inglaterra de la origini până la cucerirea normandă. Toate acestea le-a realizat fiind orb și trebuind să le dicteze unor persoane, ocazional. Iată, deci, un alt om care s-a ridicat deasupra nenorocirii sale.

Am putea menționa, în treacăt, și pe scriitorul francez, în prezent cu totul uitat, Brandt, istoric al ducilor de Burgundia, care, după cum spune chiar el, s-a realizat în întuneric. A ajuns să devină prieten cu întunericul, să se adapteze acestuia. Am putea să ne mai referim la Prescott, care a scris, de asemenea, Istoria cuceririi Perú-ului, Istoria cuceririi Mexicului, Istoria lui Fernando, precum și Isabel, și toate acestea fiind orb sau aproape orb.

Dar sunt două exemple mai aproape de noi. Pe unul dintre ele l-am menționat deja - este exemplul lui Groussac, care a fost uitat pe nedrept. Lumea îl vede acum ca pe un francez intrus în țara noastră. Se spune că opera sa istorică este o operă caducă și că în prezent se dispune de o mai bună documentație. Dar se uită că Groussac, ca orice scriitor, a creat două opere: una - tema ce și-a propus-o și alta - maniera în care a realizat-o. Astfel, avem în Groussac o dublă operă: opera istorică și critică, pe care o cunoaștem, și, pe lângă aceasta, faptul că el a reînnoit proza spaniolă. Alfonso Reyes - poate cel mai bun prozator de limbă spaniolă din toate epocile - mi-a spus: „Groussac m-a învățat cum trebuie scris în spaniolă⁴. Deci, Groussac, de asemenea, s-a suprapus orbirii și a scris acele pagini care sunt poate cele mai bune pagini de proză scrise în această țară. Eu aveam biroul alături de camera în care a murit, pe strada Mexic, și am moștenit același destin - de director al Bibliotecii și de orb.

Putem aminti și alt exemplu mult mai faimos decât cel reprezentat de Groussac. Este exemplul lui Joyce. La James Joyce există, de asemenea, o operă dublă. Avem cele două vaste și – de ce n-am spune-o – ilizibile romane: *Ulise* și *Finnegans Wake*. Dar acestea constituie jumătate din opera sa. Cealaltă jumătate și, poate, cea mai recompensatoare – cum se spune acum – este faptul că el a folosit cel mai mult infinitatea limbii engleze. Această limbă care, statistic, depășește pe toate celelalte și care oferă atâtea posibilități scriitorului, mai ales prin verbele foarte concrete. Dar aceasta nu a fost destul pentru el. Joyce și-a amintit de irlandeză și că Dublin a fost fondat de către vikingii danezi. A studiat norvegiana (a scris o scrisoare în norvegiană lui Ibsen) și apoi a studiat greaca și latina. Cunoștea aproape toate limbile și a scris și într-o limbă inventată de el, o limbă dificil de înțeles, dar care se distinge printr-o muzicalitate deosebită. Joyce a adus o muzicalitate nouă în engleză. În același timp, el declara cu autoritate (desigur, mințind): „din toate câte mi s-au întâmplat cred că cel mai puțin important este faptul de a fi rămas orb”. Adevărul este că Joyce a lăsat această vastă operă realizată în întuneric, șlefuit frazele în memorie, lucrând adesea la o singură frază o zi întreagă, iar apoi scriind-o și apoi corectând-o și toate acestea în plină orbire.

Cred că avem acum destule exemple. Unele atât de ilustre încât îmi este rușine că am vorbit de cazul meu personal, o scuză ar fi doar faptul că lumea așteaptă confidențe iar eu nu am de ce să refuz a le destăinui pe ale mele.

Am spus că orbirea este un mod de viață, și, anume, un mod de viață care nu este totalmente rău, totalmente nociv, totalmente pervers. Să ne amintim de versurile celui mai mare poet spaniol Fray Luis de Leon: „Vivir quiero conmigo / gozar quiero del bien que debo al cielo / a solas sân testigo / libre de amor o de cele de odio, de esperanza, derecelo” („Vreau să trăiesc doar cu mine / vreau să mă bucur de binele ce mi l-a dat cerul / singur, fără

martori/liber de dragoste sau gelozie, / de ură, de speranță, de teamă”).

Desigur, pentru mine a trăi fără ură este ușor, din moment ce niciodată nu am simțit ură. Însă a trăi fără dragoste cred că este imposibil, din fericire imposibil pentru fiecare dintre noi. Dar, fără îndoială, principiul „să trăiesc eu vreau cu mine, vreau să mă bucur de binele ce-l datorez cerului”, dacă acceptăm că în „binele” cerului se poate include și umbra, obscuritatea, atunci: „Cine trăiește mai mult cu sine însuși? Cine se poate cunoaște mai bine pe sine? Și, potrivit sentinței socratice, tine **w** poate cunoaște mai bine decât un orb?”

Scriitorul trăiește. Misiunea poetului nu este o sarcină care se îndeplinește într-un orar determinat. Nimeni nu este poet, să zicem, de la opt la douăsprezece și de la două la șase. Cine este poet, este poet în permanență, se vede asaltat continuu de poezie, în același mod ca un pictor, presupun eu, care simte că formele și culorile îl asediază. Sau ca un muzician care simte că lumea stranie a sunetelor – lumea cea mai uimitoare a artelor – îl caută mereu. Chiar dacă sunt și melodii – de ce nu – discordante, care îl caută de asemenea. Așadar, pentru această misiune, misiunea artistului, orbirea nu este într-un totu o nenorocire. Poate fi un mijloc de realizare.

Desigur, cred că un scriitor, sau orice om, trebuie să gândească că toate lucrurile care li se întâmplă au un scop și acesta trebuie să fie mai puternic în cazul unui artist. Tot ceea ce i se întâmplă – inclusiv umilirea, rușinea, nenorocirile – toate acestea i-au fost date ca material pentru arta sa și trebuie să-l folosească. De aceea, eu am vorbit într-un poem despre anticul aliment al eroilor: suferința, nefericirea. Toate acestea ne-au fost date pentru a le transmite, pentru ca din astfel de împrejurări din viața noastră să creăm lucruri eterne sau care dorim să fie eterne.

Orbul trebuie să gândească că nenorocirea sa nu este o nenorocire totală, mai ales dacă orbul are o vocație

artistică. Atunci, într-un fel, este salvat. Orbirea este, totodată, un dar. Deja am vorbit despre darurile pe care mi le-a dat orbirea: mi-a dat anglo-saxona, mi-a dat parțial scandinavă, mi-a dat cunoașterea unei literaturi medievale pe care eu o ignorasem, mi-a dat, de asemenea, posibilitatea de a scrie multe căiți, bune sau rele, dar care justifică momentul în care au fost scrise. Deci trebuie să înfruntăm orbirea cu bărbăție. În afară de asta, orbul se simte înconjurat de dragostea tuturor. Lumea simte bunăvoință pentru un orb.

Iar acum aș vrea să termin cu un vers din Goethe. Germana mea este deficitară, dar cred că voi reuși să restabilesc fără prea multe erori aceste rânduri care spun: „alles nahe werde fern” („tot ce e aproape se îndepărtează”). Și Goethe l-a scris referindu-se la crepusculul după-amiezii. „Tot ce este aproape se îndepărtează” – este adevărat. La înserare lucrurile cele mai apropiate de noi se îndepărtează de ochii noștri, așa cum lumea vizibilă sta îndepărtat de ochii mei...

Goethe poate s-a referit nu numai la crepusculul zilei dar, de asemenea, la viață. Toate lucrurile ne părăsesc. Bătrânețea devine suprema singurătate, exceptând faptul că suprema singurătate este moartea. Firește, „tot ce este aproape se îndepărtează” se referă și la acest lent proces al orbirii, despre care am dorit să vă vorbesc astăzi, căutând să demonstrez că orbirea nu este o nenorocire totală, și că ea trebuie să fie un prilej pentru ca omul să se arate puternic...

POEZIA SAU FRUMUSEȚEA CA SENZAȚIE FIZICĂ

Să ne gândim la ceea ce a spus Emerson despre o bibliotecă. El a spus că o bibliotecă este un cabinet magic în care există multe spirite vrăjite. Aceste spirite se trezesc atunci când le chemăm. Cu alte cuvinte, dacă nu deschidem o carte, această carte – care, literal și geometric, este un volum – rămâne un lucru între alte lucruri. Însă când o deschidem, când cartea întâlnește pe cititorul său, atunci are loc actul estetic; altminteri cartea este ceva mort.

Toate aceste considerațiuni pot să pară ceva evident. Ar mai fi de adăugat totuși că pentru același cititor, aceeași carte se schimbă, din moment ce noi ne schimbăm, din moment ce suntem (pentru a mă întoarce la citatul meu predilect) „râul” lui Heraclit care a spus: „omul de ieri nu este omul de azi, iar cel de azi nu va fi cel de mâine”. Iar dacă noi ne schimbăm neconținut, se poate spune că fiecare lectură a unei cărți, fiecare recitare, fiecare amintire despre această lectură în imaginația noastră reînnoiește textul. Deci și o carte, nu numai noi, poate fi considerată „râul schimbător” al lui Heraclit.

Toate acestea ne-ar purta duce la doctrina lui Croce – care nu știu dacă este cea mai profundă dar, în mod cert, este cea mai puțin dăunătoare – și anume ideea că literatura este expresie. Iar aceasta ne duce la altă doctrină a lui Croce, care, de obicei, este uitată: dacă literatura este expresie, iar literatura este alcătuită din cuvinte, atunci și limbajul este un fenomen estetic. Aici deja am putea să ne oprim o clipă, deoarece este vorba de ceva mai greu de admis și anume că limbajul este un fenomen estetic. Este interesant că, deși aproape nimeni nu propagă doctrina lui Croce, cu toate acestea toți o aplicăm continuu.

Spunem, spre exemplu, că spaniola este o limbă sonoră, că engleza este o limbă cu sunete variate, că latina are o distincție deosebită la care aspiră toate limbile apărute după aceea. Cu alte cuvinte, aplicăm la limbi categorii estetice, în general, se presupune, în mod eronat, că limbajul corespunde realității – acest lucru atât de misterios căruia îi spunem realitate. Limbajul este însă altceva.

Să ne gândim, de pildă, la acel ceva strălucitor, galben, schimbător; – acel ceva de pe cer, care adesea este de formă rotundă, alteori de forma unui arc, alteori crește și descrește. Și iată că odată, cineva, dar nu vom ști niciodată numele acestui cineva, un strămoș de-al nostru, un strămoș comun, a pus acestui lucru numele de luna, diferit în diferite limbi. Eu aș spune că vorba greacă selene

este prea complexă pentru lună, în timp ce cuvântul englez moon are ceva odihnitor, ceva care obligă la o anumită încetineală care convine lunii, care se potrivește lunii, pentru că acest cuvânt este aproape rotund și aproape că începe cu aceeași literă cu care se termină. Însă avem și cuvântul luna, acest frumos cuvânt pe care l-am moștenit din latină, acest frumos cuvânt care este la fel și în italiană. Există, de asemenea, cuvântul lua, ce pare mai puțin fericit, în portugheză; și, apoi, lune în franceză și care are ceva misterios.

Și întrucât vorbim în castiliană, să alegem cuvântul luna; să ne gândim că cineva, odată, a inventat cuvântul luna. Fără îndoială că prima invenție trebuie să fi fost foarte deosebită. Dar de ce să nu ne oprim totuși la primul om care a pronunțat vorba luna, cu sunetul de acum sau cu alt sunet?

Este o metaforă, pe care am avut de mai multe ori ocazia să o citez (iertăți-mi monotonia, dar memoria mea este de-acum bătrână); o metaforă persană care spune că luna este oglinda timpului. Metafora aceasta - „oglanda timpului” - exprimă gingășia lunii și, totodată, eternitatea ei. Există, deci, această contradicție dintre luna atât de fragilă, de gingașă, atât de aproape nimica, atât de aproape transparentă și ceva care se măsoară, cum este timpul, a cărui dimensiune este eternitatea.

Așadar, să luăm aceste două expresii. Prima: simplul cuvânt luna, cuvânt care a căpătat atâtea forme... Apoi să ne gândim la metafora înțeleptului persan: „oglanda timpului”. Cred că una nu este mai puțin estetică decât cealaltă. Ambele sunt opere estetice, cu mențiunea că cea de a doua devine o lucrare de gradul al doilea, deoarece „oglanda timpului” este construită din două unități, în timp ce expresia luna ne oferă poate în modul cel mai evident conceptul propus. Fiecare cuvânt este deci o operă poetică.

Se consideră în mod eronat, după părerea mea, că proza este mai aproape de realitate decât poezia. Eu cred că este o eroare. Există un concept, atribuit povestitorului

Horacio Quiroga, care spune: „Dacă dinspre râu suflă un vânt rece, trebuie să scrii puf și simplu! „dinspre râu suflă un vânt rece”. Dar Quiroga, dacă el a spus acest lucru, a uitat, pare-se, că această construcție este ceva tot atât de departe de realitate ca însuși vântul care suflă dinspre râu. Ce fel de percepție avem? Simțim aerul care se mișcă și îl numim vânt; simțim că vântul bate dintr-o anumită parte, dinspre râu. Apoi, cu toate acestea alcătuim ceva atât de complex ca un poem de Gongora sau ca o maximă de Joyce. Să revenim la fraza „vântul care suflă dinspre râu”. Creăm un subiect: vântul; un verb: suflă; o circumstanță – dinspre râu. Toate acestea sunt departe de realitate, căci realitatea este ceva mai simplă. Astfel, această frază aparent prozaică, în mod deliberat prozaică și banală, aleasă de Quiroga, este o frază complicată, este o frază care creează o structură.

Să luăm alt exemplu pe care eu cred că l-am citat deja: – dar memoria mea este îmbătrânită și supusă greșelii – acel frumos vers de Carducci despre „liniștea verde a câmpiilor”. Am putea crede că este vorba de o eroare; că, pur și simplu, Carducci a schimbat locul epitetului. Trebuia să fi scris „liniștea câmpiilor verzi”, dar, în mod viclean sau retoric, l-a mutat și a vorbit despre „liniștea verde” a câmpiilor. Să trecem acum la perceperea realității. Ce este perceperea noastră? Simțim diferite lucruri într-un anumit timp. (Cuvântul „lucru” este poate prea substantivat). Simțim câmpia, vasta prezență a câmpului; simțim verdele, vлага câmpiei, apoi simțim, de asemenea, liniștea. Faptul de a avea un cuvânt pentru a reda aici senzația de liniște constituie deja o creație estetică. Căci liniștea se folosește, mai ales, la persoane (o persoană e liniștită, dar și un clopot stă liniștit). Însă a aplica „liniștea” la faptul că la cineva ajunge zgomotul câmpiilor, aceasta este deja o operațiune estetică, operațiune care, fără îndoială, a fost îndrăzneată la timpul său. Când Carducci spune „liniștea verde a câmpiilor” spune ceva care este atât de aproape și atât de departe de realitatea imediată, ca și atunci când ar spune liniștea

câmpiilor verzi.

Să luăm acum exemplul faimos al lui Hippias, acel inegalabil vers al lui Virgiliu „Ibant obscuri sola sub nocte per umbra”, care se referă la Eneas și la Sibila. Să lăsăm „per umbra”, care rotunjește versul, și să luăm „mergeau în întuneric Eneas și Sibila sub noaptea solitară” (doar că „solitară” are mai mare forță în latină deoarece vine înainte de „sub”). Am putea gândi, de asemenea, că aici a fost schimbat locul cuvintelor, întrucât firesc ar fi fost să se spună: „mergeau solitari în noaptea întunecoasă”. Desigur, încercând să recreăm această imagine, să ne gândim la Eneas și Sibila și vom vedea că este tot atât de aproape de imaginea noastră spunând „mergeau în întuneric sub noaptea solitară”, ca și spunând „mergeau solitari sub noaptea întunecoasă”.

Limbajul este o creație estetică. Cred că nu poate exista nicio îndoială în această privință și o dovadă este că atunci când studiem o limbă, când suntem obligați să vedem cuvintele de aproape, le simțim ca fiind frumoase sau nu. Este ca atunci când se studiază o limbă: vedem cuvintele „cu lupa” și gândim: acest cuvânt este urât, acesta este frumos, acesta este greoi...

Ar mai fi faptul semnalat de Croce, în sensul că poezia este o expresie, din moment ce un vers este o expresie și fiecare din părțile din care este alcătuit versul, fiecare cuvânt, este expresiv prin sine însuși. Dumnezeu voastră veți spune că este ceva destul de cunoscut, ceva știut de toată lumea. Eu nu mă îndoiesc de acest lucru, însă cred mai curând, că îl simțim ca fiind știut, deoarece este ceva cert. Problema este că poezia nu constă în cărțile din bibliotecă, nu constă în cărțile închise în cabinetul magic al lui Emerson.

Poezia este întâlnirea cititorului cu cartea, lectura cărții, descoperirea cărții. Există altă experiență estetică și anume momentul (uimitor, de asemenea) în care poetul concepe opera, în care el descoperă sau inventează opera. Cum se știe, în latină cuvintele „a inventa” și „a descoperi” sunt sinonime. Toate acestea sunt în acord cu doctrina

platoniană potrivit căreia „a inventa”, „a descoperi” înseamnă wa-și aminti”. Francis Bacon a adăugat că a ignora este a ști să uiți; cu alte cuvinte, totul există, trebuie descoperit. Când eu scriu ceva, am senzația că totul preexistă. Eu plec, de regulă, de la un concept general; știu, mai mult sau mai puțin, începutul și finalul, iar apoi descopăr părțile intermediare, dar nu am senzația de a le inventa, nu am senzația că ar depinde de mine în mod arbitrar acest lucru. Lucrurile sunt așa cum sunt iar datoria mea de poet este să le descopăr.

Bradley a spus că unul din efectele poeziei trebuie să fie acela de a da senzația, nu de a fi găsit ceva nou, ci de a ne fi amintit ceva uitat. Când citim un poem bun gândim că și noi am fi putut să-l scriem, deci acest poem preexistă în noi. Ajungem astfel la definiția platoniană a poeziei: „Acest lucru gingaș, înaripat și sacru”. S-ar putea spune că definiția este vulnerabilă, de vreme ce „acest lucru gingaș, înaripat și sacru” ar putea să fie mai curând muzica decât poezia (în afară de cazul în care poezia însăși nu este o formă a muzicii) ... Dar Platon a făcut ceva mult mai de >camă pentru a defini poezia: ne-a dat chiar un frumos exemplu de poezie. Cred că am putea ajunge la ideea că poezia este o experiență estetică. Cu aceasta, iată că am revoluționat într-un fel învățătura despre poezie.

Eu am fost profesor de literatură engleză la Facultatea de Filosofie și Litere a Universității din Buenos Aires și am încercat să fac abstracție, pe cât posibil, de istoria literaturii. Când studenții mei îmi cereau bibliografia, eu le spuneam că nu are importanță bibliografia la literatură, în definitiv, Shakespeare nu a cunoscut bibliografia shakespeariană, iar Johnson nu și-a putut procura cărțile care se scriau despre el. „De ce să nu studiați direct textele? u Dacă aceste texte vă plac, bine; iar dacă nu vă plac, lăsați-le (din moment ce ideea lecturii obligatorii, la literatură, este o idee absurdă, cum la fel de absurd ar fi să vorbești de fericire obligatorie).

Cred că poezia este ceva ce se simte și dacă dumneavoastră nu simțiți poezia, dacă nu aveți

sentimentul frumosului, dacă o relatare nu vă stârnește dorința de a ști ce s-a întâmplat după aceea, atunci acel autor nu a scris pentru dumneavoastră. Lăsând la o parte faptul că literatura este destul de bogată pentru a vă oferi un autor demn de atenția dumneavoastră sau demn astăzi de atenția dumneavoastră și pe care îl veți citi mâine.

Eu am învățat în acest fel și m-am bizuit, înainte de toate, pe faptul estetic, adică pe ceva ce nu este necesar să fie definit. Cred că pentru noi toți faptul estetic este ceva atât de evident, atât de indefinibil, ca, de exemplu, dragostea, ca, de exemplu, savoirea unui fruct sau a apei sau a vinului, ca, de exemplu, câmpia sau marea... Simțim poezia așa cum simțim apropierea unei femei sau a unui munte sau a unui golf la ocean și pe care, cred, le simțim imediat. „De ce să o definim în alte cuvinte, dacă acele cuvinte vor fi mai slabe decât sentimentul nostru față de poezie?

Este adevărat că sunt persoane care au o slabă sensibilitate față de poezie; în general se dedică învățării ei. Eu cred că am simțit poezia și cred că nu a trebuit să învăț acest lucru; cu alte cuvinte nu am învățat dragostea față de cutare text sau de altul. Așa i-am îndrumat și pe studenții mei care iubesc literatura și o privesc ca pe o formă a fericirii. Eu sunt aproape incapabil să gândesc abstract. Dumneavoastră ați văzut cum mă sprijin continuu pe citate și pe amintiri. Iată de ce, decât să vorbim despre poezie în mod abstract, care este o formă de plictiseală sau de lene, cred că ar fi mai bine să luăm două texte în spaniolă și să le examinăm.

Am ales două texte foarte cunoscute deoarece, cum am mai spus, memoria mea fiind defectuoasă, prefer un text cunoscut și care să preexiste în memoria dumneavoastră. Să luăm în considerație acel faimos sonet al lui Quevedo, pe care dumneavoastră, cred, vi-l amintiți, scris în memoria lui don Pedro Tellez Giron, duce de Osuna. Voi încercă să-l redau în întregime, după care mă voi întoarce la el, vers cu vers. Cred că, mai mult sau mai puțin, este așa (traducere brută - n.tr.):

„Patria s-a putut lipsi de marele Osuna, / dar nu și de eroicele sale fapte de vitejie, / dându-i temniță și moarte, Spania / căreia el i-a dat ca sclavă pe Fortuna. / Plâns-au pizmuitorii săi pe rând / propria-i națiune ca și cele străine; / mormânt îi sunt campaniile din Flan-dra, / iar epitaful său luna nsângерată. / Funeraliile lui au incendiat Vezuviul, / Partenope și Trinacria de Mongibeto; / plânsul militar crescua ca un torent; / Marte loc de cinste i-a dat în cerul său; / Moesia, Rinul, Tahoe și Dunărea / își murmură-ntristate dezolarea”.

Și acum că vi le-am prezentat, să examinăm acest sonet care trăiește de atâția ani în memoria mea. În primul rând observ că aici este vorba de o pledoarie judiciară. Poetul vrea să apere memoria ducelui de Osuna care, după cum afirmă el în acest poem „a murit în închisoare”. Este vorba de o pledoarie. Poetul spune că Spania datorează ducelui mari servicii militare, dar i le-a plătit cu închisoarea. Desigur, acestea sunt lipsite de viabilitate, dat fiind că nu există vreun motiv să se considere că un erou nu poate fi culpabil și pedepsit.

„Patria s-a putut lipsi de marele Osuna, / dar nu și de eroicele sale fapte de vitejie, / dându-i temniță și moarte, Spania / căreia el i-a dat ca sclavă pe Fortuna”.

Este un moment cam demagogic. Să se țină seama că eu nu vorbesc nici în favoarea nici împotriva sonetului; eu încerc să-l analizez.

„Plâns-au pizmuitorii săi pe rând / propria-i națiune ca și cele străine”.

Aceste două versuri nu au mare rezonanță poetică; au fost puse, cred, din necesitatea de a elabora un sonet și, totodată, din necesități de rimă; Quevedo aplica dificila formă a sonetului italian care cere patru rime. Shakespeare a urmat forma cea mai facilă a sonetului isabelian care cerea două. Așadar, Quevedo continuă i

„Mormânt îi sunt campaniile din Flandra / iar epitaful său, luna-nsângерată”.

Iată, aici ne aflăm în fața esenței esteticului; eu cred că aceste versuri își datorează bogăția ambiguității lor. Am

asistat la multe discuții în multe cenecluri asupra reinterpretării acestor versuri. Ce înseamnă „mormânt îi sunt campaniile din Flandra?” Trebuie să ne gândim la câmpiile Flandrei; trebuie să ne gândim la bătăliile pe care le-a dat aici, pe care le-ar fi dat aici ducele de Osuna.

Și după aceea: „iar epitaful său luna-nsân-gerată”, unul din versurile cele mai memorabile, cele mai apropiate de limba spaniolă, de orice limbă. Ce înseamnă? Gândim la luna însângerată care figurează în Apocalipsa, gândim la luna roșie, cum se cuvine, deasupra câmpului de luptă, dar există și un alt sonet al lui Quevedo, dedicat, de asemenea, ducelui de Osuna, în care se spune: „Lunile Traciei cu eclipse sângerânde / pecetluiesc a ta zi”.

Quevedo probabil s-a referit la stindardul otoman; în acest caz luna sângerândă ar fi luna turcilor pe steagul roșu. Dar cred că toți vom fi de acord să nu alegem între diferitele sensuri; nu vom spune că el s-a gândit la datele militare, la foaia de serviciu a ducelui de Osuna, la campania din Flandra, la luna însângerată de pe câmpul de bătălie sau la steagul turcesc. Fără îndoială, Quevedo a avut în vedere ambele sensuri; deci aceste versuri sunt fericite pentru că sunt ambigue și ne dau senzația spontană a poeziei, acest contact direct cu dragostea, cu marea; cred că este momentul cel mai înalt al sonetului.

Eu nu aș dori, bineînțeles, să se șteargă totul; cred că contextul este necesar. Poezia este, să spunem, oarecum dispersată sau, într-un fel, pasivă printre noi; însă tocmai aici o întâlnim nemijlocit într-o frumusețe aproape dureroasă: „Mormânt îi sunt campaniile din Flandra, / iar epitaful său Luna însângerată”.

Apoi: „Funeraliile lui au incendiat Vezuviul, / Partenope (Neapole - n.tr.), / Trinacria de Mongibello” (și Etna Sicilia - n.tr.).

Iar mai departe: „plânsul militar crescând ca un potop”. Aici avem altă dovadă că un lucru este poezia și altul a simți rațional; deoarece ideea că militarii, soldații plâng și că acest plâns formează un potop pare absurdă, dar versul, care se conduce după legile sale, nu este

absurd. „Plânsul militar”, înainte de toate militar, este un adjectiv uluitor aplicat la plâns...

Mai departe: „I-a dat Marte loc de cinste în cerul său”. Nici acest lucru, în mod logic, nu-l putem justifica; nu are niciun sens a gândi că Marte, de exemplu, l-a așezat pe ducele de Osuna alături de Cezar, sau că i-a dat cea mai bună ospitalitate în cerul său, nu! Fraza există pe cont propriu. Cred că aceasta este, de asemenea, o piatră de încercare a poeziei: anume că fraza există dincolo de sensul pe care îl dăm: „Marte i-a dat cel mai bun loc în cerul său”.

Și apoi: „Mosa, Rinul, Tajo și Danubio / își murmură întristate dezolarea”.

Eu aș spune că aceste versuri, care pe mine m-au impresionat mulți ani, sunt, fără îndoială, în esență, false. Desigur, Quevedo s-a lăsat atras de ideea unui erou plâns de geografia campaniilor sale și de râuri ilustre. Dar simțim că urmează falsul: ar fi fost mai adevărat spunând adevărul, ca Wordsworth, de exemplu, la capătul aceluși sonet în care îl atacă pe Douglas fiindcă a tăiat o pădure. El spune că a fost teribil ceea ce a făcut Douglas cu pădurea, a doborât o nobilă ceată; o fraternitate de arbori venerabili. Desigur, spune el, noi suferim pentru orice rău făcut naturii, rău care însă pe natură o lasă indiferentă, de vreme ce fluviile și pășunile verzi și colinele și munții continuă să existe.

Wordsworth a gândit astfel, a simțit astfel, pentru că era un poet ca și Quevedo. A simțit că ar fi putut realiza un efect mai bun spunând adevărul. Într-adevăr, pe noi ne doare faptul că au fost tăiați acești frumoși arbori, dar pe natură ce o interesează acest lucru. Natura știe (dacă există cumva o ființă care se cheamă natura) că se poate reînnoi și iată aici continuă „râul să curgă”.

Poate ar fi fost mai poetică ideea ca râurilor din războaiele ducelui de Osuna să nu le pese de moartea sa. Însă Quevedo a vrut să facă o elegie. Credem că elegia este un poem despre moartea unui om. „Și ce înseamnă moartea unui om?” Cu el moare un chip care nu se va

repetă, după cum a observat Pliniu.

Fiecare om are chipul său unic și odată cu el mor mii de întâmplări mărunte, de mici amintiri. Amintiri din copilărie și trăsături umane, chiar prea umane. Quevedo se pare că nu a auzit niciodată de asta. Prietenul său, ducele de Osuna, murise în temniță iar Quevedo a scris acest sonet cu răceală; simțim în esență indiferența lui Quevedo. L-a scris ca pe o alegație împotriva statului care a condamnat la închisoare pe ducele de Osuna. Totodată, simțim că nu-l iubește pe Osuna sau, în tot cazul, nu ne face nici pe noi să-l iubim. Totuși, acest sonet este unul din marile sonete ale limbii noastre.

Acum, aș dori să trec la alt sonet și anume la un sonet al poetului nostru argentinian Enrique Banchs. Firește, ar fi absurd să afirm că Banchs este un poet mai bun decât Quevedo. În plus, ce înseamnă aceste comparații (lucrurile sunt incomparabile). Am putea să luăm în considerare sonetul ce urmează, al lui Banchs, și să vedem de unde izvorăște farmecul său:

„Ospitaliera și devotată în reflectarea sa / în care lumea materială obișnuiește să fie aparență / este oglinda, ca un clar de lună în penumbră. / Fastul nopților îl dă lumina pâlپătoare a lămpii / iar tristețea, trandafirul care înclină capul în cupa agonizând-a. / Durerea se dublează și, la fel, / toate câte-mi sunt grădina sufletului / Și poate speră ca într-o zi să poposească / în iluzia liniștii sale albastre, / Oaspetele care s-o lasă să reflecte / frunți alăturate și mâini înlănțuite”.

Acest sonet este foarte curios, deoarece oglinda nu este protagonistul sonetului; există un protagonist secret care ne este dezvăluit abia la sfârșit. Înainte de toate, avem ideea atât de poetică: oglinda care duplică aparența lucrurilor și în care „lumea materială obișnuiește să fie aparență”. Aici putem să amintim de Plotin. Au vrut să i se facă un portret dar el a refuzat. A spus: „eu însumi sunt o umbră...” La ce bun să se facă o umbră după acea umbră”. Ce este arta, se gândea el, dacă nu o aparență de al doilea grad. Dacă omul este trecător, pentru ce să fie venerat,

pentru ce să fie adorată o imagine a omului.

Așadar, asta a simțit Banchs în sonetul său: s-a referit la atributele fantomatice ale oglinzii.

Într-adevăr, este groaznic că există oglinzi; eu totdeauna am simțit teroarea oglinzii. Cred că Poe a avut aceeași senzație. Este o lucrare a lui Poe, una din cele mai cunoscute, despre decorarea locuințelor, în care una din condițiile indicate este aceea ca oglinzile să fie situate în așa fel încât o persoană șezând să nu se poată reflecta în ele. Asta înseamnă să-ți fie teamă de imaginea ta din oglindă. Întâlnim acest lucru în povestirea sa William Wilson despre dedublare, ca și într-o relatare a lui Arthur Gordon Pym. Un om dintr-un trib din Antarctica, privindu-se pentru prima oară într-o oglindă, este cuprins de oroare. Noi ne-am obișnuit cu oglinzile, însă este ceva oribil în duplicarea vizuală a realității. Să ne întoarcem la sonetul lui Banchs, „Hospitalario” („Ospitalier”), prin aceasta deja i se dă o notă umană. Însă, bineînțeles, niciodată nu ne-am gândit că oglinzile sunt ospitaliere. Oglinzile primesc totul în liniște, cu un fel de amabilă resemnare: „Ospitalieră și devotată în reflectarea sa / în care lumea materială obișnuiește / să fie aparență, este oglinda / ca un clar de lună în penumbră”.

Vedem aici oglinda, de asemenea luminoasă, și pe care o compară cu ceva intangibil cum e luna; deci poetul continuă să simtă magia și misterul oglinzii „ca un clar de lună în penumbră”. Apoi, „fastul nopților îl dă / lumina pâlpâitoare a lămpii...”

Așadar, „lumina pâlpâitoare”; deci, poetul dorește ca lucrurile să nu fie bine lămurite; totul trebuie să fie imprecis ca și oglinda, oglinda penumbrii; de altfel, simțim că totul se petrece în penumbră, probabil seara sau noaptea. Apoi: „Lumina pâlpâitoare a lămpii, iar tristețea, / trandafirul care înclină capul / în vasul agonizant”.

Avem acum, pentru ca totul să nu fie prea vag, un trandafir, un anumit trandafir, și continuă: „Durerea se dublează și, la fel, se repetă / toate câte-mi sunt grădina sufletului / și poate speră ca într-o zi să poposească / în

iluzia liniștii sale albastre. / Oaspetele care s-o lasă să reflecte / frunțile alăturate și mâinile înlănțuite”.

Iată, aici ajungem la tema sonetului, care nu este oglinda; tema sonetului este dragostea, dragostea plină de pudoare. Nu oglinda speră să vadă reflectate frunțile alăturate și mâinile înlănțuite; poetul este cel care așteaptă aceste gesturi. Dar o anumită pudoare îl determină să le spună toate într-o manieră indirectă și acest lucru este admirabil pregătit de la bun început unde avem „ospitalario y fier” (ospitalieră și fidelă) și de la bun început oglinda nu este oglindă de cristal sau de metal. Oglinda este o ființă omenească, este ospitalieră și devotată și apoi ne obișnuiește să vedem lumea aparentă, o lume aparentă care se identifică în final cu poetul. Poetul este cel care dorește să-l vadă pe „Oaspete”, amorul, dragostea; acest „Oaspete”, numit astfel în mod indirect dintr-o mare pudoare, este adevărata temă a sonetului. „Oaspetele care lasă să se reflecte / frunțile alăturate și mâinile înlănțuite”.

Cred că analiza de mai sus poate fi corectă, însă este o diferență esențială între sonetul lui Enrique Banchs și sonetul lui Quevedo, în care simțim imediat prezența vie a poeziei mai ales în acele două versuri: „Mormânt îi sunt campaniile din Flandra / iar epitaf e luna însângerată”.

La Banchs nu există două versuri atât de frumoase; poezia este oarecum diluată, dispersată în oglindă, dar acest lucru face parte din pudorea lui Banchs, din pudorea poeziei sale, din altă epocă, bineînțeles.

Am vorbit ceva mai înainte despre limbi și despre cât de ne just este a compara o limbă cu alta; totuși, voi aduce un argument, cred suficient de edificator, mă refer la câteva versuri, la o strofă spaniolă și în care se spune: „Quién hubiera tal cintura/sobre las aguas del mar, / como iba el conde Arnaldos / la mañana de San Juan”. („Cine ar fi avut un astfel de noroc să meargă ca și contele Arnaldos/pe a-pele mării / în dimineața Sfântului Ioanu).

Aici nu contează că acest noroc ar fi o corabie, aici nu interesează contele Arnaldos; simțim doar că aceste

versuri nu ar fi putut să fie spuse decât în spaniolă. Mie, personal, sunetul limbii franceze nu-mi place; îmi pare că îi lipsește sonoritatea altor limbi latine; totuși, cum aş putea să gândesc rău despre o limbă în care s-au scris versuri admirabile și care i-a dat posibilitatea lui Hugo să spună, de pildă: „L'hidre-universe tordant son coeur ecaille d'astres”. Cum să cenzurezi o limbă fără de care ar fi imposibil să se scrie aceste versuri?!

Cât privește engleza, are, cred eu, un defect și anume că și-a pierdut vocalele deschise, care în engleza veche existau.

și totuși, această limbă i-a dat lui Shakespeare posibilitatea să ne lase versuri ca acestea: „And shake the yoke of inauspicious stars” / „From this worldvere flesh”... care, din păcate, nu se pot traduce decât așa: „Y să-cudir de nuestra carne cansada del mundo el yugo de malignas estrellas”. („Și să scuturăm de pe carnea obosită a lumii jugul stelelor rele”).

Vedeți, aceste versuri în spaniolă nu înseamnă nimic, dar în engleză sunt totul.

Dacă ar trebui să aleg o limbă (deși nu există nicio rațiune de a nu le alege pe toate) pentru mine această limbă ar fi germana, care dă posibilitatea să formezi cuvinte compuse (la fel ca engleza și chiar mai mult) și are vocale deschise și o muzicalitate admirabilă. De exemplu: „Das Kuste mich auf deutsch und sprach auf deutsch (Mart glaubt es kaum) / Wi gut es klangt das wort: Ich liebe dich/Es war ein traum”.

Aceste versuri, care evocă pinii și violetele Germaniei, spun: „El mă săruta în germană și-mi vorbea în germană / Cum aş putea să arăt cât de bine suna cuvântul „te iubesc”; /A fost un vis”.

Cum să traduci, fără a o sărăci, admirabila muzică a acestor versuri?

Cât privește italiana, mi se pare că este de ajuns faptul că Divina Comedie a fost redactată în italiană pentru a salva această limbă, dacă era cazul să fie salvată.

Avem în portugheză „As armaş e os Baroes

affignalados" și latina (desigur, cea mai admirabilă dintre limbile latine) și spaniola, care are o anumită prioritate asupra altor limbi. Spaniola este mai aproape de latină decât franceza. Avem, de exemplu, padre în spaniolă (pater în latină), în franceză este cuvântul pere, totul fiind abreviat. În schimb, spaniola este o limbă ce pare făcută dintr-un anumit tip de muzică; o muzică, poate mai puțin diversă decât aceea a limbii franceze, engleze sau germane, dar în ansamblu este mai sonoră. Și, pe deasupra, cum am mai spus, ar fi de ajuns exemplul unui singur vers fericit în spaniolă, din alte mii de exemple, pentru a justifica această limbă. Iată un anonim din Sevilla:

„Cuân calâada que pasan las montanas el aura respirând-o mansamente que gârrula y sonante por las canas”.

(„Cât de tăcut trec munții / respirând suav adierea / care freamătă și susură printre trestii” /.

Iată, deci, dacă ar fi să luăm doar aceste unice versuri, și ar fi de ajuns ca limba spaniolă să se justifice.

Eu aș dori să ajung la altă observație și anume la ideea, falsă, cred, potrivit căreia frumusețea aceasta, pe care am văzut-o risipită în atâtea limbi, ar fi ceva rar. Vreau să amintesc pe maestrul meu, marele poet Rafael Cansinos Assens, care, într-un poem, implora: „O, Doamne, să nu mai fie atâta frumusețe” și un pasaj din Browning în care se spune: „când ne simțim mai siguri se întâmplă ceva: un apus de soare, finalul unui cor de Euripide și din nou suntem pierduți”.

Cu alte cuvinte, frumusețea ne pândește și dacă am avea sensibilitate, am simți frumusețea în poezia din toate limbile.

Eu ar fi trebuit să studiez mai mult literaturile orientale. M-am dedicat lor numai prin intermediul traducerilor. Însă le-am simțit șocul, impactul frumosului. De pildă, acest rând al persanului Hafiz: „Mi polvo sera io que soyți („Pulberea mea va fi ceea ce sunt”). Avem aici întreaga doctrină a transmigrării, adică, „voi renaște altă

dată", altă dată, în alt secol, voi fi Tiafiz, poetul. Acestea, redate în puține cuvinte, le-am citit în englezește, dar înțelesul nu cred să fie mult mai diferit de cel în persană. „Mi polvo sera lo que soy”. E prea simplu spre a-l fi schimbat sensul.

Cred că este o eroare studierea literaturii în mod istoric, deși poate pentru noi, inclusiv pentru mine, nu poate fi studiată în alt mod. Există o carte a unui om care, după opinia mea, a fost un excelent poet dar un slab critic, Marcelino Menendez y Pelayo, intitulată *Lascien mejores poesias castellanas* (Cele mai bune o sută de poezii casteliane). Întâlnim aici: „Moza tan hermosa non vi en la frontera/como una vaquera de la Finojosa”.

Ei bine, dacă aceasta este una din cele mai bune poezii în casteliană, cum vor fi poeziile care „nu sunt cele mai bune”, ne întrebăm. Desigur, în această carte, întâlnim și versuri de Quevedo, pe care le-am citat, și epistola lui Anonimo Sevillano și atâtea alte poezii admirabile. Din nefericire, nu se află niciuna de Menendez y Pelayo, care s-a exclus din antologie.

Așadar, eu cred că frumusețea se află peste tot, că trebuie să o căutăm direct și că una este frumusețea (contactul direct cu frumusețea) și alta este munca sterilă, acest lucru silnic al bibliografiilor, al căutării surselor, al studierii manuscriselor. Toate acestea comportă, desigur, o plăcere intelectuală, dar nu este plăcerea pe care trebuie să o dea poezia. Eu am căutat totdeauna ca studenții să simtă prezența poeziei, iar în privința surselor, a izvoarelor, ce contează asta. Discutam cu un prieten de-al meu, care a trăit câțiva ani în Persia, Roy Bartolomew, traducătorul lui Omar Khayan. Mi-a spus ceea ce eu deja bănuiam: că în Orient, în general, nu se studiază în mod istoric literatura și nici filosofia. Persoane ca Deussen și Max Müller, cercetători ai filosofiei hinduse, au fost mirați că nu aveau posibilitatea să stabilească cronologia autorilor... Nu există nici istoria literaturii japoneze, a literaturii chineze sau persane, întrucât studierea cronologiei li s-a părut străine sufletului literaturii, al

poeziei.

Cred că noi putem simți poezia imediat, iar faptul de a ști dacă poezia respectivă este antică sau contemporană, dacă a fost scrisă azi dimineață sau acum două mii de ani, este aleatoriu. Am citat versuri de Virgiliu, iar versurile lui Virgiliu sună admirabil și astăzi, ca și cum au fost scrise în dimineața aceasta.

Voi încheia citind trei orațiuni, care, cred, sunt ale unor marinari fenicieni. Se rugau când nava lor era gata să se scufunde (în acest moment ne aflăm în secolul I al erei noastre). Una din aceste orațiuni este așa: „Madre de Cartago devuelvo el remou. Madre de Cartago este orașul Tir de unde provenea Dido. Apoi: „devuelvo el remo” (înapoiez vâsla). Aici este ceva extraordinar: faptul că fenicianul, care concepe existența numai ca vâslaș, ca navigator, terminând cu viața, înapoiază vâsla pentru ca alții să continue la infinit. Și acest vers care este încă și mai patetic: „Ducrmo, luego vuelvo a remar” („Dorm, apoi mă întorc să vâslesc”). Cu alte cuvinte, omul nu concepe alt destin decât acela de a fi navigator... Apoi, îl avem pe acesta: „Zei, să nu mă judecați ca pe un zeu, ci ca pe un om pe care l-a înfrânt marea”; exemplu emoționant, deosebit de celelalte deoarece nu reprezintă o supunere în fața destinului, ci este gestul disperat al unui om aflat înaintea morții și care urmează să fie judecat de divinități neîndurătoare.

Ei bine, cred că în aceste trei orațiuni simțim imediat prezența poeziei. Cu alte cuvinte, în ele există actul estetic, care nu se află nici în bibliotecă, nici în bibliografii, nici în volume închise, nici în studii asupra familiilor de manuscrise. Nu, este vorba despre altceva. Este poezia nemijlocită.

Eu am citit aceste trei orațiuni ale marinarilor fenicieni într-o povestire de Kipling, intitulată: „The Kind of Man”, și am simțit această îndoială: aceste orațiuni ale marinarilor fenicieni sunt autentice, cum se spune, or au fost compuse de Kipling, care era un mare poet și deci capabil să le compună? Se vedem ambele posibilități, să

vedem cele două „coarne” ale dilemei.

În primul caz este vorba de orațiuni autentice ale marinarilor fenicieni, oameni ai mării, oameni care nu concepeau viața decât pe mare. Deci, acestea au trecut din feniciană, să spunem în greacă, din greacă în latină, din latină în engleză, iar Kipling le-a rescris.

Acum să vedem cealaltă posibilitate. Un mare poet, Rudyard Kipling, și-a imaginat marinarii fenicieni, dar el, în vreun fel se afla aproape de ei; el, de asemenea, era un om al mării; el concepea viața ca o viață a mării și atunci i-a venit în gură aceste cuvinte, care posibil nu le-au rostit marinarii, dar pe care ar fi putut să le spună. La drept vorbind, pentru noi (dat fiind că toate acestea s-au întâmplat în trecut; anonimii marinari fenicieni au murit, Kipling a murit) ce contează care din aceste fantasme a scris versurile. Versurile sunt durabile și splendide.

Din punctul meu de vedere, frumusețea este o senzație fizică, este ceva ce simțim cu tot corpul; ea nu este rezultatul unei judecăți, nu ajungem prin intermediul unor reguli la ea. Frumusețea ori o simțim, ori n-o simțim.

N. tr. La câteva zile după această conferință despre poezie, criticul A.M. Vinelli a publicat o observație sau, cum a numit-o el, cu eleganța, „o precizare”. Întrucât „precizarea” ne-a surprins plăcut pe noi, românii, aflați atunci pe acele meleaguri latino-americane, vom reda părțile principale din nota apărută în presa argentiniană. Dar, iată textul: „Chiar și în eroare, erudiția lui Jorge Luis Borges este totdeauna prodigioasă... În recenta conferință despre Poezie, Borges a afirmat următoarele: „... Voi cita acum trei orațiuni, care, cred, sunt ale unor marinari fenicieni”... Și, mai departe: „Eu (Borges) am citit aceste trei orațiuni ale marinarilor fenicieni într-o povestire de Kipling, intitulată „The Kind of Man”...”

În realitate, precizează criticul, este vorba de „The Manner of Men”, una din povestirile din „Limits and Renewals” (Limite și Orizonturi. 1932). Este necesară, a adăugat el. Încă o erată: „Din cei trei marinari (mai exart, căpitani), numai primul, Quabil, este fenician; al doilea.

Sul în or, este dunărean din Daria, regiune istorică ce corespunde teritoriului actual al României, iar ultimul, Bețico, tânăr spaniol, probabil din insulele Baloare”.

În felul acesta, subliniază autorul notei critice, se înțelege cu absoluta claritate momentul ales de Borges din opera lui Rudvard Kipling. Este momentul în rare poetul englez rpdă lungul dialog dintre trei oameni ai mării, diferiți ca origine și vârsfă, dar înfrățiți prin profesiunea lor comună și dură. De aceea, după ce fiecare și-a spus propria rugăciune în fața morții, Quabil conchise: „dar pentru noi, la sfârșit, totul va fi la fel.⁴⁴ Acest sentiment fraternal este accentuat de Kipling câteva rânduri mai jos... A-a și trebuie să fie, a răspuns Sulinor (dacul - n. tr); noi am mâncat din același blid multe săptămâni, iar la noi, la Dunăre, acest lucru creează o legătură între oameni”.

Acum, arată Borges în finalul conferinței sale, voi încheia cu un remarcabil vers, al acelui poet care în secolul al XVII-lea și-a luat numele ciudat de poetic de Angelus Silesius, vers care constituie sinteza a tot ceea ce v-am spus aici și pe care îl voi reda în spaniolă, pentru ca să-l înțelegeți și dumneavoastră:

„La rosa sân porque florece porque florece”.

* „Trandafirul, fără un motiv anump. Înfloreste pentru că înfloreste”.

O MIE ȘI UNA DE NOPTI

Un eveniment capital în istoria națiunilor europene l-a constituit descoperirea Orientului. Cred însă că ar fi mai exact să vorbim despre o cunoaștere continuă - despre o conscionsness, cum se spune în engleză - a Orientului, ceva asemănător cu prezența Persiei în istoria greacă. Dar, pe lângă această conștiință a existenței Orientului, ca ceva vast, magnific, imobil și oarecum de neînțeles, sunt și unele momente deosebite, din care voi enumera câteva. Desigur, enumerarea mea nu va fi nesfârșită, dar, cum am spus, sunt câteva momente pe care trebuie să le semnalăm, dacă vrem să intrăm în temă, în această temă, la care eu țin atât de mult, încă din copilărie, tema cărții o mie și una de nopți sau The arabian nights, cum este

intitulată în limba engleză cea dintâi versiune citită de mine, deși cred că Noptile arabe, din versiunea engleză, titlu nu lipsit de mister, este mai puțin frumos decât o mie și una de nopți.

Așadar, am să enumăr câteva fapte. Avem cele nouă cărți ale lui Herodot, cărți în care Herodot revela grecilor Egiptul, îndepărtatul Egipt. Spun îndepărtatul Egipt deoarece, cu toate că pe hartă este aproape, cum atunci spațiul se măsura prin timpul parcurs iar navigația era riscantă, Egiptul părea departe. Lumea egipteană era o lume care se simțea cumva emancipată și misterioasă. Aici vom avea deci o primă revelare a Orientului, din moment ce s-a convenit că Egiptul este Orient.

Acum să examinăm cuvintele Orient și Occident, care sunt atât de interesante încât cu toții simțim imediat că nu am puica să le definim. Cu ele se întâmplă ceea ce Sf. Autustin spunea, referindu-se la definirea timpului. „Ce este timpul? Dacă nu sunt întrebat, știu; dacă sunt întrebat, nu mai știu”. Ce sunt Orientul și Occidentul? Dacă sunt întrebat, nu știu. Dar să căutăm o aproximație, măcar un răspuns aproximativ la această întrebare, pentru a putea trece apoi la alte momente.

Avem, bineînțeles, întâlnirile (dintre cele două lumi); avem războaiele și, mai cu seamă, avem campaniile lui Alexandru. Alexandru care cucerește Persia, care cucerește India și care moare, în cele din urmă, la Babilon, după cum se știe. Aici avem astfel o primă întâlnire cu Orientul, o întâlnire care a afectat în asemenea măsură pe Alexandru, încât în curând el s-a renegat ca grec, devenind, parțial, persan. De altfel, persanii îl consideră și acum o personalitate persană, pe el, Alexandru, care dormea cu Iliada și cu sabia sub pernă. Vom reveni la Alexandru mai încolo, însă, dacă tot am menționat numele de Alexandru, aș vrea să vă relatez o legendă care, sunt sigur, va agrementa plăcut această conferință de față. La sfârșitul conferinței vă voi spune de unde provine această legendă despre Alexandru.

Potrivit legendei, Alexandru nu moare în Babilon la

22 de ani, cum se credea. Alexandru se desparte de armata sa și umblă hoinărind prin pustii și păduri, când, deodată, vede o lumină. Această lumină venea de la un foc în jurul căruia erau soldați cu piele galbenă și ochi oblici. Nu-l cunoșteau. îl primesc (el era flămând și însetat) apoi – cum profesiunea lui era aceea de soldat – participă la bătălii pe pământuri necunoscute lui. În sfârșit, el era soldat și nu-l interesa cauza bătăliilor; știa să lupte și era gata să și moară. Și, așa, trecură anii, iar el uitase o mulțime de lucruri. Dar, iată, într-o bună zi, când se făcea plata trupei, între monedele primite era una care l-a emoționat. Alexandru o luă în palmă și zise: „Ai îmbătrânit, omule, dacă asta e medalia făcută de tine. Această monedă a fost făcută, pe când eram Alexandru Macedon, cu ocazia bătăliei de la Arbella, pentru a sărbători victoria de la Arbella”. În acel moment își aminti de trecutul său, apoi însă își relua activitatea de mercenar în vreo armată tătarască sau chinezească sau oricare ar fi fost. Bine, vom vorbi mai târziu despre această legendă atât de frumoasă, despre această presupusă bătrânețe a lui Alexandru, căci înseamnă că trecuseră mulți ani după ceea ce se crede a fi anul morții sale, la 22 de ani, în Babilon. În afară de asta, lui Alexandru i s-a prezis stăpânirea Orientului și a Occidentului, în țările islamice el mai este sărbătorit și sub ciudatul nume de Alexandru Bicornul, adică Domn al Orientului și al Occidentului. Aici, iată, ne aflăm din nou în tema noastră.

Dar, mai întâi, să vedem un alt exemplu legat de acest îndelung dialog dintre Orient și Occident, dialog nu de puține ori sângeros și tragic. Am putea să ne gândim la tânărul Virgiliu. El primise dintr-o țară îndepărtată o mătase imprimată. Era țara chinezilor, despre care el știa doar că este o țară îndepărtată și pașnică, foarte populată și care se afla la limitele extreme ale Orientului. Deci, Virgiliu și-a amintit de această mătase, de această mătase fără cusături, pe care el a mângâiat-o cu emoție: își aminti că era imprimată, își aminti de acele stranie imagini de pagode, de împărați, de râuri, de poduri și lacuri – altfel de

cum le ştia el; iar toate acestea îi mai aminteau lui Virgiliu de Georgicele.

Orientul este menţionat totodată în acea carte admirabilă (ce trebuie recitită pentru plăcerea noastră) La Historia Natural, de Pliniu. Aici se vorbeşte, de asemenea, despre chinezi şi se menţionează şi alte nume: Bactriana, Persia; se vorbeşte de India şi de regele Poro... Apoi, există un fragment din Juvenal, pe care eu l-am citit acum mai bine de 40 de ani, şi care îmi revine în memorie. Pentru a vorbi de un loc îndepărtat/ Juvenal spune: „Ultra Aurora et Ganges” („Dincolo de Aurora şi de Gange”). Dar, pentru noi, în aceste cuvinte se află Orientul. Este o perfectă expresie a Orientului, nu însă o expresie poetică directă. Cine poate şti însă dacă Juvenal a simţit-o cum o simţim noi. Eu cred că da, deoarece numai Orientul ar fi putut exercita o astfel de fascinaţie asupra oamenilor.

Continuând să urmărim istoria ajungem la un dar, la un dar curios, care se poate să nu fi existat niciodată. Este vorba tot de o legendă. Harun-al-Raschid – Harun cel Ortodox – trimite colegului său Carol cel Mare un elefant. Se spunea că era imposibil să fi trimis un elefant de la Bagdad până în Franţa, dar asta n-are importanţă; nu ne costă nimic să credem în acest elefant. Elefantul este un monstru (să ne amintim însă că acest cuvânt, monstru, nu înseamnă ceva oribil. Cuvântul „monstru” înseamnă ceva demn de a fi arătat. În Lope de Vega se chemau „monştri ai naturii”. Cuvântul monstru nu se folosea înainte în sens peiorativ, aşa cum este folosit astăzi. Monstruos era ceva demn de a fi admirat).

Deci, i-a trimis un elefant, iar acest cuvânt, elefant, ne aminteşte că Roland cânta la „oli-făn” – trompetă de fildeş – care se numea aşa tocmai fiindcă provine de la colţii elefantului. Şi, pentru că vorbim de etimologie, am să amintesc că vorba „alfil” (piesa de şah – nebunul), înseamnă „elefant” în arabă şi are aceeaşi origine ca şi „mărfii” (fildeş). Între piesele de şah, orientale, eu am văzut un elefant cu un mic castel şi un omuleţ. Piesa asta nu era „turnul” (tura), cum s-ar putea crede din pricina

castelului, ci „elefantulu.

Ei bine, avem această prezență a Orientului, această prezență adeseori abuzivă. Sunt, apoi, Cruciadele. Din cruciade, luptătorii, întorcându-se, aduc cu ei amintiri; de exemplu își amintesc de lei. Cunoaștem pe acel faimos cruciat Richard Inimă de Leu (Richard of the Lion-Heart). Și leul inclus în heraldica europeană este un animal din Orient. Desigur, lista aceasta nu poate fi lungită la infinit, dar trebuie să ne amintim, de asemenea, de Marco Polo, care a adus din Orient o carte, o adevărată revelație (multă vreme a fost cea mai mare revelație); cartea pe care el a dictat-o unui tovarăș de închisoare, după o bătălie în care venețienii au fost învinși de genovezi. Și, iată, aici era o istorie a Orientului și se vorbea de Kublai Khan, care va reapare după un vis al lui Coleridge, cum vom vedea. În cartea lui Marco Polo ar fi deci o altă revelare a Orientului. Iată, ne apropiem și mai mult de tema noastră; deja ajungem în secolul al XV-lea. În secolul XV se editează, se strâng în Alexandria - orașul lui Alexandru Bicornul - o serie de fabule. Aceste fabule au o istorie stranie, după cum se presupune. Ele au fost spuse mai întâi în India, apoi în Persia și Asia-Mică și, în cele din urmă, deja scrise în arabă, se compilează în Persia, aceasta din urmă fiind cartea celor o mie și una de nopți.

Aș vrea să mă opresc asupra titlului: O mie și una de nopți. Este unul din titlurile cele mai frumoase din lume, tot atât de frumos, cred, ca și titlul pe care l-am citat cu altă ocazie și care este atât de deosebit: Un expei iment cu timpul (An experiment with the time) - de Dunne. O mie și una de nopți are altă frumusețe. Eu nu cred că frumusețea acestui titlu rezidă în faptul că pentru noi cuvântul „O mie” este un cuvânt sinonim cu infinitul. Spunând „O mie de nopți”, e ca și cum ai spune infinite nopți, nenumărate nopți; dar spunând „o mie și una de nopți” înseamnă a adăuga o zi la această infinitate, iar în legătură cu aceasta există o expresie englezească foarte curioasă. Adeseori, în loc să se spună „pentru totdeauna”, „for ever”, se spune „for ever and a day”, „pentru

totdeauna și încă o zi1. Se adaugă „o zi” la cuvântul „totdeauna”. Iar acest lucru ne amintește de o epigramă – mai mult tristă – a lui Heine, care spune unei femei: „Te voi iubi etern și chiar după aceea”. Este, în fond, aceeași idee, ideea de a adăuga ceva infinitului. Cred că ideea de infinit este o idee consubstanțială celei de o mie și una de nopți. Nu ne putem lipsi de infinit. Se întâmplă apoi ceva în 1704: traducerea cărții o mie și una de nopți și publicarea, în Normandia, a primului volum, din cele șase volume ale operei, de către orientalistul francez Antoine Galland.

Avusese loc mișcarea romantică și atunci Orientul a intrat pe deplin în conștiința Europei, în legătură cu aceasta îmi este de ajuns să menționez două nume, două nume sonore: cel al lui Byron, mai sonor în reprezentarea noastră decât prin opera sa, și cel al lui Hugo, nume mare din toate punctele de vedere, dar pe care nu-l putem admira nelimitat. Apar, apoi, noi versiuni ale cărții o mie și una de nopți, și dobândim altă revelație a Indiei, a Orientului. Este revelația făcută, pe la o mie opt sute nouăzeci și ceva, de către Rudyard Kipling: „Dacă ai auzit chemarea Orientului, nu vei auzi nimic altceva”.

Acum să revenim la momentul în care s-a tradus pentru prima oară o mie și una de nopți. Este un eveniment de importanță capitală pentru întreaga literatură europeană. Trebuie să ne gândim la dată: suntem în anul 1704, în Franța. Este Franța în care literatura este legiferată de Boileau, care moare în 1711, fără a bănuși că toată retorica sa era amenințată de splendida invazie orientală a celor o mie și una de nopți.

Să ne gândim acum la retorica lui Boileau alcătuită din precauțiuni și prohibiții; să ne gândim la cultul rațiunii și să ne gândim la acea frumoasă frază a lui Fénelon care spune: „Rațiunea este lucrul cel mai extraordinar dintre activitățile spiritului”. Desigur, întâlnim multe aspecte între operațiunile spiritului: imaginație, visare etc, dar rațiunea este ceva deosebit. Este limpede, Boileau voia să întemeieze poezia bazată pe rațiune.

Și pentru că m-am referit la Boileau, vreau să

vorbesc acum de Racine, care, într-un fel, i-a fost discipol; în orice caz, s-a supus legilor acelui vers admirabil: „În deșertul Orientului ce searbăde sunt nopțile”. Un vers care, fără îndoială, înseamnă ceva pentru noi, dar nu pentru Racine întrucât i-a spus într-o fabulă care nu ne interesează și pe care am uitat-o. Versul „în deșertul Orientului ce searbăde sunt nopțile” conține cuvântul Orient, în care, printr-o alcătuire nu prea fericită, se află cuvântul aur. Există și cuvântul deșert.

Avem deci aurul, nisipul și, apoi, noaptea, plictiseala, pentru a exprima ceva atemporal, ceva contra vicisitudinilor timpului.

Ne aflăm în Buenos Aires, iar faptul că vorbim aici despre o mie și una de nopți, în ilustrul dialect latin care este limba spaniolă, este, de asemenea, un episod al acestei nostalgii, al acestei relații drăgăstoase și adeseori belicoase dintre Orient și Occident. Însăși descoperirea Americii a fost un episod al dorinței Occidentului de a ajunge în Indii. Le spunem indieni (indios) oamenilor lui Moctezuma, ai lui Atahu-alpa, oamenilor lui Catriel – tocmai datorită acestei erori, datorită faptului că spaniolii credeau că au ajuns în Indii. Asta înseamnă că însăși modesta mea conferință este o parte a dialogului dintre Orient și Occident.

Acum este necesar să definim aceste două cuvinte. În ce privește cuvântul Occident, cunoaștem, firește, originea lui, dar nu are importanță. Am putea spune însă că această cultură occidentală este impură, în sensul că este doar pe jumătate occidentală. Eu am mai spus-o, și o repet și acum, fiind convins de acest lucru, că există două națiuni esențiale pentru istoria culturii noastre. Aceste două națiuni sunt Grecia – din moment ce Roma e considerată o extensiune elenistică – iar cealaltă – Israel, care este o țară orientală. Și amândouă se unesc în ceea ce noi numim cultura occidentală. Cu alte cuvinte, cultura occidentală este pe jumătate orientală... Desigur, fenomenul este reciproc, dat fiind că și Occidentul influențează Orientul. Este o carte, a unui scriitor francez, intitulată descoperirea

Europei de către chinezi. Aceasta este un fapt real, un fapt care, fără îndoială, s-a întâmplat...

Există, apoi, conceptul de Orient. Orientul, firește, este locul de unde răsare soarele. Cunoscut un frumos cuvânt german pentru noțiunea de Orient: „Morgenland”. „Morgenland”, adică „Pământul dimineții”. De asemenea, corespunzător noțiunii de Occident - „Abendland” - „Pământul apusului”. Dumneavoastră vă amintiți „Der untergang Abendlandes” - de Spengler, ceea ce înseamnă „mersul în jos al pământului de la apus”, sau, cum s-ar traduce într-un mod mai prozaic, „decadența Occidentului”. Însă avem tradus, de o manieră saxonă, în engleză, cuvântul Morgenland prin Morning Land: „Pământul dimineții” și chiar asta îi seamănă. Cred însă că nu trebuie să renunțăm la cuvântul Orient - un cuvânt atât de frumos - și în care este inclus, așa cum am spus deja, printr-o întâmplare, cuvântul aur. Căci în cuvântul Orient simțim cuvântul „aur”, de vreme ce, atunci când răsare soarele, cerul se vede ca de aur. Aici reamintesc acel vers ilustru al lui Dante: „Dolce color d'oriental zafiro”, în care cuvântul oriental are două sensuri: safirul oriental, safirul care provine din Orient și, totodată, aurul dimineții, aurul din acea primă dimineață în Purgatoriu.

Ce înseamnă orient? Dacă îl definim în sens geografic, ne vom întâlni cu ceva destul de curios și anume faptul că o parte din Orient ar fi Occident, cel puțin ceea ce pentru greci și romani era Occident, din moment ce nordul Africii este Orient. Evident, Egiptul este, de asemenea, Orient. Apoi avem Israel, Asia Mică și Bactriana*, Persia, India, toate acele țări ce se întind mai departe și care au puține lucruri în comun. Așa sunt, spre exemplu, țara Tătară, China, Japonia, țări care sunt Orientul pentru noi. Spunând Orient, cred că toți gândim, înainte de toate, la Orientul islamic și, prin extensie, Orientul nordului Indiei sau al unei părți din India.

Acesta este primul sens pe care îl are pentru noi și pe care îl datorăm cărții o mie și una de nopți. Este ceva, deci, pe care îl simțim ca fiind Orient, pe care eu nu l-am

simțit, de pildă, în Israel, dar l-am simțit și în Granada și Córdoba. Am simțit prezența Orientului și acest lucru nu știu dacă se poate defini; dar nu-mi dau seama dacă merită să definești ceva pe care toți îl simțim în intimitatea noastră. Toate conotațiile la acest cuvânt le datorăm cărții o mie și una de nopți. Asta este ceea ce gândim în primul rând; numai după aceea putem să ne gândim la Marco Polo, de exemplu; sau să ne gândim la legendele lui Presque Juan, la acele râuri de nisip cu pești de aur; toate acestea vin ulterior. În primul rând, deci, să ne gândim la Islam, să ne gândim la Orientul islamic și egiptean...

Acum să vedem istoria acestei cărți și apoi ceva despre traduceri. Originea cărții este necunoscută. Am putea să ne gândim la catedralele, greșit denumite gotice, care sunt opera de generații întregi de oameni. Însă este o diferență esențială și anume că artizanii, meșterii catedralelor, știau bine ce fac. În schimb, O mie și una de nopți s-a ivit într-un mod misterios. E opera a mii de autori, dar nici unuia dintre ei nu-i trecea prin minte că realiza o carte celebră, una din cărțile cele mai celebre din toată literatura și, după cum mi s-a spus, mai apreciată în Occident decât în Orient.

Iată aici, o informație curioasă transcrisă de baronul von Hammer Purgstall, un orientalist, citat cu admirație de Lane și Burton, autorii englezi cei mai renumiți ai cărții o mie și una de nopți. Se vorbește de anumiți oameni pe care el îi numește „confabulatori nocturni”, cu alte cuvinte oameni ai nopții, care relatează povestiri, oameni a căror profesie este de a povesti basme în timpul nopții. El citează un antic text persan. În acest text se spune că primul care a fost auzit recitind povestiri, care strângea „oameni de noapte” - pentru a înșira basme și a-i distrage insomnia - a fost Alexandru Macedon. Aceste povestiri probabil că au fost fabule, însă nu putem ști, cu certitudine, ce erau. Cum am vorbit de fabule, aș vrea să spun că farmecul fabulelor n-a fost, la început, de ordin moral. Fără îndoială, ceea ce l-a încântat pe Esop sau pe fabuliștii hinduși a fost ideea de a imagina animale

înfățișate ca niște omuleți, iar, apoi, să ne istorisească toate comicăriile și tragediile acestora.

Ideea temei morale a fost adăugată la sfârșit; important era faptul că lupul conversa cu mielul, boul cu măgarul sau că leul discuta cu o privighetoare. Aceasta era probabil important pentru ei. Așadar, Alexandru Macedon asculta basmele relatate de acești anonimi oameni ai nopții, a căror profesiune era să spună povestiri, iar acest lucru se pare că a durat mult timp. Lane, în cartea sa *Moral and Costumes of the modern Egyplians* (Morală și obiceiuri ale egiptenilor moderni), povestește că pe la 1050 la Cairo era ceva foarte obișnuit prezența povestitorilor de basme, că ar fi fost vreo cincizeci și că de multe ori povesteau basmele din o mie și una de nopți. Așa încât avem o serie de povestiri și acestea trec din India, unde se forma nucleul central, potrivit lui Burton și Cansinos – Asscris, de asemenea autor al unei admirabile versiuni în limba spaniolă, în Persia. Ulterior, în Persia erau modificate. Aici, deja basmele sunt diferite, apoi sunt arabizate și ajung, în cele din urmă, în Egipt. Toate acestea se întâmplă la sfârșitul secolului al XV-lea. La finele secolului al XV-lea are loc prima compilare și această compilație provenea, după cât se pare, din altă operă persană, care se chema *Hazar Afsana*, adică o mie de povești.

De ce o mie și de ce, după aceea, o mie și una? Cred că sunt două noțiuni. Una de natură superstițioasă (superstiția este importantă în acest caz): se spune că cifrele pare erau considerate semn rău (erau de rău augur). Atunci s-a căutat o cifră impară și în mod fericit s-a adăugat la o mie cifra unu. Dacă s-ar fi pus nouă sute nouăzeci și nouă de nopți, am fi gândit că lipsește o noapte; în schimb, așa, avem senzația că ni se dă ceva infinit, deși se adaugă numai o noapte (o bagatelă, un bacșiș, am spune în creolă). Și iată. acest text e citit de orientalistul francez Galland care îl și traduce. Cartea apare, cum am spus, în anul 1704. Dar mai înainte să vedem în ce constă și în ce fel există

Orientul în acest text. Există, înainte de toate, pentru că citind-o, ne simțim într-o țară îndepărtată.

Am știut că istoria, cronologia, există; ele sunt însă, în primul rând, verificări occidentale. Nu există o istorie a literaturii persane sau o istorie a filosofiei hindustane. Nu există nicio istorie a literaturii chineze, deoarece pe oameni nu-i interesa succesiunea faptelor. Cu alte cuvinte, se consideră că literatura și poezia sunt procese eterne. Eu cred că, în esență, au dreptate. Cred, de pildă, că titlul o mie și una de nopți – sau, cum dorește Burton, *Book of the thousand nights and a night* – Cartea celor o mie de nopți și o noapte, ar fi un frumos titlu dacă ar fi fost inventat azi dimineață. Dacă l-am fi creat acum, am spune că e un titlu foarte frumos; și chiar este frumos, însă nu se poate spune numai că este frumos (cum ar putea fi apreciate doar ca frumoase, de exemplu, *Crepusculul grădinii*, de Lugones, sau când pleacă viorile, de Mauriac, și nu în primul rând faptul că stârnesc pofta de a le citi).

Într-adevăr, odată intrat în lectura cărții, ai poftă să te pierzi în o mie și una de nopți. Poți uita de sărmanul tău destin uman, căci vei intra de îndată într-o lume alcătuită din figuri arhetipice, dar și din indivizi comuni, desigur.

Așadar, în titlul o mie și una de nopți avem de-acum ceva foarte important, avem ideea unei cărți infinite și, în mod virtual, așa este. Arabii spun că nimeni nu poate citi o mie și una de nopți până la sfârșit, nu din plictiseală; motivul este sentimentul că această carte este infinită și așa este de fapt.

Eu am acasă cele șaptesprezece volume ale versiunii lui Burton. Știu că niciodată nu le-aș fi putut citi pe toate, dar știu, de asemenea, că aici sunt Noptile așteptându-mă. Știu că viața mea poate fi nefericită, că viața mea poate avea sușuri și coborâșuri, ca toate viețile, însă aici vor sta cele șaptesprezece volume ale lui Burton așteptându-mă; aici va sta această lume, această specie de eternitate – O mie și una de nopți ale Orientului.

Deci, cum am putea defini Orientul? (nu Orientul real, deoarece Orientul real nu există). Eu aș spune că

noțiunile de Orient și Occident sunt generalizări, dar că niciun individ nu se simte oriental. Presupun că un om se simte persan, se simte hindus, se simte japonez, se simte malaezian, dar nu se simte oriental. În același fel în care nimeni nu se simte latinoamerican; ne simțim argentinieni, cilieni, uruguayeni, sau orice am fi. Dar, nu contează, conceptul există. Și care este baza acestui concept? Înainte de toate este acela al unei lumi a extremelor; o lume în care persoanele sunt ori foarte nefericite, ori foarte fericite. În afară de asta, o lume a extremelor din punct de vedere economic. O lume de regi, de regi care nu au pentru ce să explice ce fac ei; de regi, de sultani, care sunt. să spunem, iresponsabili, ca zeii.

Apoi este, de asemenea, noțiunea de comori ascunse și faptul că un om poate să descopere o comoară; apoi, alt fapt foarte important pentru o mie și una de nopți... și anume magia. Și ce este magia? Magia este o cauzalitate aparte. Este presupunerea că, pe lângă relațiile cauzale pe care le cunoaștem, există și alte relații cauzale. Aceste relații cauzale pot să se datoreze unor accidente, unui inel, unei lămpi. Frecăm un inel, atingem o lampă și apare duhul inelului sau al lămpii. Acest duh sau spiridușul este un sclav care, în plus, este omnipotent, atotputernic, și care își va alătura și voința noastră, iar acest lucru se poate întâmpla în orice moment.

Vreau să vă amintesc acea fabulă, pe care dumneavoastră o cunoașteți, despre istoria pescarului și a spiridușului. Este vorba de un pescar care avea patru fii și era sărac. În fiecare dimineață se apropia de țărmul unei mări și își întindea plasa. Deja cuvintele „unei mări” sunt cuvinte magice, deoarece ne situează într-o geografie nedefinită. Pescarul nu se apropie de „mare”, el se apropie de „o mare” și acolo își aruncă plasa. Într-o dimineață el aruncă plasa și o scoate de trei ori: scoate un animal mort, scoate oale de lut sparte, scoate, în fine, obiecte inutile. Apoi, o aruncă a patra oară (de fiecare dată recitind un poem) și plasa era grea. El spera să fie plină de pește, dar ceea ce scoase era un ulcior de aramă galbenă. Și acest

ulcior era sigilat cu sigiliul lui Soliman (Solomon). Deschise ulciorul și din el țâșni un fum gros. El se gândi că ar putea să vândă ulciorul meșterilor de sfeșnice. Dar fumul se ridică până la cer, pe urmă, condensându-se, luă forma unui spiriduș.

Ce sunt acești spiriduși? Ei aparțin unei creaturi preadamite (anterior lui Adam), inferiori oamenilor, dar care puteau deveni gigantici. Potrivit musulmanilor, aceștia se aflau în tot spațiul (deci sala în care ne aflăm acum poate să fie plină de spiriduși, atâta doar că sunt invizibili și impalpabili). Atunci, spinduşul, care a fost atâta vreme prizonierul ulciorului, spune: „Lăudați să fie Dumnezeu și Solomon (Soliman) apostolul său”. Iar pescarul îi spuse: „Pentru ce vorbești de Solomon? Solomon a murit de mult”. Și mai spuse că acum apostol era Mahoma și-l întreabă de ce era închis în ulcior. Celălalt îi răspunse că el a fost unul dintre chinezii care s-au răsculat contra lui Soliman, că Soliman l-a închis în vas, căruia i-a pus sigiliu pentru a nu-l putea deschide și l-a aruncat în fundul acelei mări. Spiridușul și-a povestit istoria, ceea ce este o foarte caracteristică trăsătură a cărții o mie și una de nopți. Ne aflăm într-o lume fantastică, dar această lume este, fără îndoială, alcătuită din imagini asemănătoare vieții omului. Așadar, trecuseră de atunci patru sute de ani și spiridușul îi spuse pescarului: „Celui care mă va elibera îi voi da tot aurul din lume”, dar nu se întâmplă nimic. Apoi spune: „Pe cel care îmi va da libertatea eu îl voi învăța cântecele păsărilor”. Dar iarăși nu s-a întâmplat nimic și, așa, el a continuat să-și multiplice promisiunile. Promite că pe omul ce-l va elibera îl va transforma aproape într-un zeu. După care, neprimind niciun răspuns, într-un moment de iritare spune: „Ei bine, atunci pe cel care-mi va reda libertatea îl voi omorî; și trebuie să îndeplinesc jurământul; așa că pregătește-te să mori, oh, binefăcătorul meu”... Pescarul, îngrozit, îl roagă pe spiriduș să nu-l omoare, după care, prefăcându-se a nu crede această istorie, îi spuse: „Bine, dar tot ce mi-ai povestit nu este adevărat; cum ai putut tu,

care atingi cerul cu capul și pământul cu picioarele, care ești atât de mare, atât de gigantic, să stai prizonier în acest mic vas de aramă?” Atunci, celălalt îi spuse: „Omule necredincios, ai să vezi”. Se micșorează, intră în vas și atunci, deodată, pescarul îl închide, după care începe să-l amenințe...

Istoria continuă, și vine un moment în care protagonistul nu mai este pescarul, ci un rege, regele insulelor Negre, și totul se stinge apoi în finalul povestirii. Este ceva tragic pentru o mie și una de nopți. În legătura cu această poveste, noi ne putem gândi la acele sipete chinezești aflate unul înăuntrul celuilalt sau la păpușile rusești care, de asemenea, se află una înăuntrul celeilalte. Ceva asemănător întâlnim la Quijote, însă nu duse atât de departe ca în o mie și una de nopți. În plus, toate se petrec înăuntrul unei ample povestiri centrale pe care dumneavoastră o cunoașteți: aceea a sultanului înșelat de femeia sa și care rezolvă problema nedându-i timp să-l mai înșele: el se căsătorește în fiecare noapte cu o nouă femeie pe care o ucide dimineța. Până când o tânără – Șeherezada – salvează pe multe altele, întreținându-l pe sultan cu povestiri care niciodată nu se terminau. Până când peste cei doi au trecut o mie și una de nopți. Atunci Șeherezada i-a arătat sultanului pe fiul său. Așadar, sunt povești înăuntrul altor povești. Și, în felul acesta, resimțim un efect curios: un efect, să spunem, de infinit, ceva care produce un fel de vertij, iar acest lucru a fost imitat mai târziu de unii scriitori. Avem, de exemplu, cărțile despre Alice de Lewis Carroll și romanul Syl-vie and Bruno. În ele sunt, de asemenea, visuri înăuntrul altor visuri ce se ramifică și se multiplică. Aceasta este o altă caracteristică a cărții o mie și una de nopți.

Tema visurilor este, de altfel, o temă preferată în o mie și una de nopți și mă voi referi la istoria a doi oameni care au visat. Istoria începea în Alexandria. Un om visează o voce care-i spune să se ducă în Persia unde va găsi o comoară. Atunci omul pornește la drum, un drum lung, firește cu tâlhari, cu naufragii, fiind și aproape să moară

de foame în deserturile care separă Alexandria de Persia, dar, în sfârșit, ajunge într-un oraș persan. Se întinde să doarmă în curtea unei moschei, în care, la un moment dat intră niște hoți. Sunt arestați cu toții și duși înaintea judecătorului, a Califului. Acesta îl întreabă de ce se afla acolo. El spune: „Eu sunt de loc din Alexandria, orașul lui Alexandru, și am venit aici pentru că o voce mi-a spus că dacă mă voi duce în Persia voi găsi o comoară”. Atunci pe Calif îl pufni râsul și râse până când începu să-l doară măselele - cum arată textul - și spuse: „Omule credul, eu, la fel, am visat că dacă aș merge la Alexandria aș găsi acolo o comoară și că o voi găsi într-o casă unde se află un smochin și un cazan pentru apă, însă eu n-am crezut în asemenea lucruri”. Atunci hotărăște să i se aplice omului o sută de bice. Amărât, egipteanul se întoarce la Alexandria, și recunoaște în casa descrisă de Calif propria lui casă: aici erau smochinul și cazanul. Săpă și găsește comoara... Însă pentru asta, a fost necesar ca ambii să viseze și a fost necesar ca omul să călătorească până în Persia pentru a merita comoara, deși vocea ar fi putut să-i spună că se află o comoară ascunsă în propria sa casă. Deci a fost nevoie de această* probă, totuși.

Pe lângă acestea, există ecouri și despre Occident în o mie și una de nopți. Ne întâlnim astfel cu aventurile lui Ulise, doar că Ulise se cheamă Simbad Marinarul. Aventurile sunt însă aceleași. Sunt aventurile legate de istoria lui Polifem, care sunt povestite într-un mod diferit, dar vedem că eroul se cheamă Arnadi; toate acestea se află în o mie și una de nopți. Pentru a înălța Edificiul celor o mie și una de nopți au fost necesare generații de oameni, oameni care sunt, într-un fel, binefăcătorii noștri, din moment ce ne-au dăruit această carte inepuizabilă; această carte care ia, totodată, atâtea forme; această carte capabilă de atâtea metamorfoze. Spun, atâtea metamorfoze, întrucât primul text, acela al lui Galland, este un text destul de simplu și, poate, cel mai fermecător dintre toate. Un text, care nu cere niciun efort din partea cititorului și fără de care, cum bine spune căpitanul

Burton, nu ar fi fost posibile traducerile ulterioare.

Galland publică această carte, cum am spus, în anul 1704, iar apariția ei a fost văzută ca ceva scandalos, dar, în același timp, ca o încântare pentru Franța rațională. Așadar, când se vorbește de mișcarea romantică, se au în vedere date mult posterioare, deși am putea spune că mișcarea romantică începe deja în acel moment în care cineva, în Normandia sau în Paris, citește o mie și una de nopți. Căci a ieșit din lumea legiferată de Boileau și intra în altă lume, lumea libertății romantice.

După aceea vor veni alte evenimente: este descoperirea franceză a romanului picaresc de către Lessage; apoi avem baladele scoțiene și englezești publicate de Percy prin 1750, iar, pe la 1798, mișcarea romantică începe în Anglia cu Coleridge, care visa la Kublai Khan, cel care l-a protejat” pe Marco Polo. Vedem astfel cât de admirabilă este lumea și cât de întrepătrunse sunt lucrurile.

Apar, apoi, alte traduceri. Avem traducerea lui Lane, însoțită de o descriere a obiceiurilor musulmanilor. Avem o traducere antropologică și obscenă a lui Burton, redactată într-o engleză curioasă, în parte aparținând secolului al XIV-lea; o engleză plină de arhaisme și de neologisme; o engleză de o mare frumusețe, dar care, adesea, este dificil de lecturat. Avem apoi versiunea, indecentă, a dr. Mardrus, și mai este versiunea germană, literală, însă lipsită de orice farmec literar, a lui Littmann, iar acum avem – din fericire – o versiune spaniola, scrisă de cel care a fost prietenul și maestrul meu, Rafael Cansinos Assens.

Această carte a fost publicată în Mexic și este, poate, cea mai bună dintre toate versiunile. Este însoțită, de asemenea, de note, ca și celelalte. Mă voi referi acum la o poveste, care este cea mai renumită dintre toate basmele din o mie și una de nopți. Este istoria lui Aladin și a lămpii sale minunate. Acest basm nu se găsește în textele originale. El apare în versiunea lui Galland, iar Burton a căutat în zadar o versiune arabă sau persană a acestui basm. A existat și bănuiala că Galland ar fi falsificat acest

basm. Eu cred că „falsificat” este un cuvânt crud, nejust. În afară de aceasta, de ce să nu presupunem că Galland avea tot atâta drept să inventeze o poveste ca și acei oameni ai nopții, ca și acei confabulatori nocturni amintiți la început. De ce n-am presupune că el, după ce tradusese multe povestiri, a dorit să inventeze altul în același stil.

Dar acest basm despre Aladin nu s-a oprit la relatarea pe care am citit-o, căci este alt fapt pe care aş vrea să vi-l povestesc dumneavoastră, într-o lucrare autobiografică, De Quincey spune că, după părerea sa, în o mie și una de nopți era un basm superior celorlalte și că acest basm atât de frumos, incomparabil superior, este istoria lui Aladin. El vorbește de împrejurarea cu magul, acel mag din Magreb care ajunge în China deoarece știe că în China se află singura persoană în stare să dezgroape lampa minunată. Acum, să vedem: Galland a-firmă în textul său că magul era un antropolog și că aștrii i-au dezvăluit că trebuia să meargă în China și să întâlnească acolo pe micul Aladin pentru a dezgropa lampa.

Însă de Quincey, care avea o memorie inventivă admirabilă, și-a amintit de o întâmplare cu totul deosebită. După el, magul ar fi pus urechea la pământ și ar fi auzit nenumărați pași de oameni. Și ar fi recunoscut între acești pași pe cei ai copilului predestinat să dezgroape lampa. Acest lucru, spune de Quincey, mi-a sugerat ideea că întreaga lume este o lume de intercomunicări... Ei bine, acest lucru nu se găsește în niciunul din texte. Este o invenție a lui de Quincey. Astfel, eu cred că am ajuns la ceea ce ar fi sfârșitul conversației cu dumneavoastră, adăugând doar faptul că o mie și una de nopți nu au murit. Nu trebuie să ne gândim însă la cartea o mie și una de nopți. Ce este, în definitiv, o carte? Este un lucru între alte lucruri. Trebuie să ne gândim la traducerea pe care a realizat-o Galland, căci lui îi aparține traducerea: „Le livre des mii et-una nuit”, O mie și una de nopți, cu alte cuvinte timpul, timpul infinit.

Timpul infinit al celor o mie și una de nopți își urmează drumul său. Să vedem acest fapt: la începutul

secolului al XIX-lea sau sfârșitul secolului al XVIII-lea - De Quincey îl amintește în alt mod. Dar ce înseamnă această eronată amintire a lui de Quincey? Înseamnă că Noaptea nu au murit, Noaptea vor avea alți traducători și fiecare traducător ne va da o versiune diferită a cărții. Aproape că am putea vorbi de mai multe cărți intitulate o mie și una de nopți. Două în franceză, redactate de Galland și Mardrus; trei în engleză, de Burton, Lane și Paine; trei în germană, de Littmann și de Weil. Iar acum, această splendidă versiune în spaniolă. Fiecare dintre aceste cărți este diferită de celelalte. De ce? Pentru că o mie și una de nopți continuă să crească, și, dacă am vorbit de de Quincey, de ce nu ne-am gândi și la Stevenson care a publicat ale sale Noile o mie și una de nopți? În A'oize o mie și una de nopți avem o schemă care a fost utilizată deja în o mie și una de nopți - aceea a unui principe deghezizat, care străbate un oraș, însoțit de vizirul său, și căruia i se întâmplă tot felul de aventuri ciudate.

Ei bine, Stevenson a luat acest model, a inventat un principe, Floricel de Bohemia, cu adjutantul său colonelul Géraldine, și i-au pus să străbată Londra. Însă nu Londra adevărată, ci o Londră asemănătoare cu Bagdadul; dar nu cu Bagdadul real ci cu un Bagdad din o mie și una de nopți. Și astfel, a scris ale sale New Arabian Nights.

De asemenea, după cum se știe, este un alt scriitor, pe care dumneavoastră probabil îl cunoașteți, și pentru a cărui operă trebuie să-i mulțumim cu toții: Chesterton, care este moștenitorul lui Stevenson. Nu este niciun dubiu, cred, că Londra fantastică în care se petrec aventurile lui Padre Brown, de exemplu, n-ar fi existat dacă el nu l-ar fi citit pe Stevenson. Iar Stevenson n-ar fi scris Noile o mie și una de nopți dacă n-ar fi citit o mie și una de nopți. Deci, O mie și una de nopți n-au murit. Alcătuiesc o carte atât de vastă, încât nu e necesar să fie citită; ea este parte din memoria noastră, este parte din memoria umanității și va continua să fie așa, și va continua să se ramifice la nesfârșit.

DIVINA COMEDIE

Paul Claudel a spus, într-o pagină nedemnă de Paul Claudel, că spectacolul care ne așteaptă după moartea noastră fizică nu va semăna desigur cu ceea ce ne arată Dante în Infernul, în Purgatoriul și în Paradisul. Această curioasă observație a lui Claudel, cuprinsă într-un articol, de altfel admirabil, poate fi comentată în două feluri. În primul rând, o vedem ca o mărturie, ca o confirmare a celor trăite de Dante, care, după cum ne dăm seama din lectura poemului său, își imagina „lumea cealaltă” exact așa cum o descrie. Prin urmare, vom admite noi, Dante credea într-adevăr că după moartea lui se va întâlni cu munții răsturnați ai Infernului, cu terasele Purgatoriului și cu cerurile concentrice ale Paradisului și că, de asemenea, va putea vorbi cu unele umbre (din antichitatea clasică) care, în terține, vor conversa cu el în limba italiană.

Observația lui Claudel, evident absurdă, corespunde, nu cu raționamentul cititorilor deoarece, raționând, aceștia își dau seama, desigur, că este absurdă, ci cu sensibilitatea lor, cu ceea ce ei simt și, totodată, cu ceea ce ar fi de natură să-i îndepărteze de plăcerea, de intensă emoție produsă de lectura operei lui Dante.

Pentru a o respinge, dispunem de diferite mărturii, una din ele fiind o definiție atribuită, cred, fiului lui Danie, care a afirmat ca în Divina Comedie tatăl său și-a propus să arate „lumea păcătoșilor” sub înfățișarea Infernului, „viața penitenților” sub cea a Purgatoriului și „viața celor drepecți” sub înfățișarea Cerului. Avem, apoi, însăși mărturia lui Dante în epistola dedicată lui Can Grande della Scala.

Această epistolă a fost considerată apocrifă (oricum, nu poate fi mult posterioară lui Dante, ceea ce este verosimil). În această epistolă Dante spune că opera sa poate fi citită în moduri diferite: unul este modul literal, iar altele, de exemplu, de tip alegoric, potrivit cărora, în Dante am avea omul, în Beatrice credința și în Virgiliu rațiunea.

Însă, desigur, această idee, despre un text apt pentru multiple lecturi, este caracteristică Evului Mediu, acel Ev Mediu atât de calomniat și atât de complex, acel Ev Mediu care ne-a dat o arhitectură gotică, care ne-a dat, de

asemenea, zânele și filosofia scolastică în care totul era pus în discuție. Care ne-a dat, mai cu seamă, Divina Comedie, pe care continuăm să o citim cu uimire de fiecare dată, care va dura dincolo de viața noastră, mult dincolo de veghele noastre și care va fi îmbogățită de fiecare nouă generație de cititori.

În Evul Mediu era larg răspândită concepția că un text este apt pentru o lectură multiplă sau, cum spunem în mod eronat, apt pentru a fi citit în planuri diferite. Iată, ajungem astfel la acea admirabilă sentință a lui Escoto Erigena, anume că scriptura este un text care încorporează infinite sensuri, care poate fi citită în infinite moduri și pe care o compară cu penajul multicolor și schimbător al păunului regal. Avem, de asemenea, pe cabaliștii evrei carp spuneau că scriptura a fost scrisă pentru fiecare dintre credincioși... Deci, Dante nu a avut pentru ce să presupună că scenele descrise de el ar corespunde unei imagini reale a lumii și a morții. Nu există așa ceva. Dante nu s-a putut gândi la aceasta.

Desigur, cred că este convenabil amintitul concept ingenuu și fals. Este convenabil dacă citim poemul ca pe o relatare veridică, dacă îl citim în mod literal. Este convenabil pentru că ne face să continuăm lectura. În ce mă privește, declar că sunt un cititor hedonic: n-am citit niciodată o carte pentru că această carte ar fi veche și niciodată n-am citit o carte pentru că ar fi o carte contemporană. Am citit cărțile pentru emoția estetică ce mi-o produc și am lăsat pentru mai târziu convntariile, studiile. Toate acestea le-am amânat și când am citit Divina Comedie m-am lăsat furat de lectură, adică am citit Divina Comedie cum am citit și alte cărți mai puțin faimoase. Aș vrea să vă povestesc – dat fiind că suntem, evident, între prieteni și că nu vorbesc cu dumneavoastră toți, ci cu fiecare dintre dumneavoastră în parte – aș vrea să vă povestesc, spun, istoria legăturilor mele cu Divina Comedie.

Totul a început puțin înainte de dictatură. Eu lucram la o bibliotecă din cartierul Alma-gro. Locuiam în Las

Heras y Pucyrredon, trebuind să străbat, în lente și solitare tramvaie, distanța lungă dintre cartierul de nord și Al-magro-Sud, până la o bibliotecă situată pe b-dul La Plata y Carlos Calvo. Când, norocul (numai că nu există noroc și că ceea ce numim noi noroc este de fapt ignoranța noastră despre complicatul mecanism al cauzalității), norocul, spun. m-a făcut să găsesc trei mici volume (ar fi trebuit să aducă unul aici ca mărturie), trei mici volume ale Librăriei Mitchcil, de care mă leagă atâtea amintiri.

Aceste trei volumașe erau: Tufernul, Purgatoriul și Paradisul, transpuse în englezește de Carlyle, dar nu de Thomas Carlyle, despre care voi vorbi mai târziu, ci de un frate de-al său. Cartea asta era foarte comodă. Încăpea exact în buzunarul meu: pe o pagină era textul în italiană, iar pe cealaltă textul în engleză, tradus literal în engleză. Pe atunci eu îmi imaginam astfel acest „modus operandis”: citeam un verset, o terțină, în engleză; apoi citeam același verset, aceeași terțină, în italiană și continuam așa până ajungeam la sfârșitul „ciutului”. După aceea citeam întregul poem în engleză și apoi în italiană. Deja în această primă lectură am observat că traducerea nu poate fi un substitut al textului (original). Traducerea poate fi, în orice caz, un mijloc de apropiere a cititorului de text, mai cu seamă în cazul limbii spaniole. Cred că Cervantes spune, undeva în Quijote, că doar „cu două «ochavos» * de limbă toscană cineva poate să-l înțeleagă pe Ariosto”.

Ei bine, aceste două „ochavos” de limbă toscană pentru mine erau date de asemănarea fraternă dintre italiană și spaniolă. Atunci am observat că versurile, mai cu seamă mărețele versuri ale lui Dante, sunt mult mai mult decât ceea ce înseamnă ele pur și simplu. Versurile sunt intonația lor, accentuarea lor, a ei ceva care nu se poate traduce în altă limbă și care poate constitui o mare poezie în cadrul textului.

Lucrul acesta l-am obsinat încă de la bun început. Când am ajuns pe culmile Purgatoriului, când am ajuns în Paradisul pustiu, aici, în momentul în care Dante este abandonat de Virgiliu și, văzând-u re singur, îi cheamă. În

acel moment am simțit că aș putea (îți textul direct în italiana, privind doar din când în când textul englez aflat pe pagina opusa. Astfel am citit toate trei volume în acele lente călătorii cu tramvaiul. După aceea am citit și alte ediții.

Am citit de irul le ori Divina Comedie. Adevărul este că nu știu italiana, nu știu altă italiană decât aceea care m-a învățat Dante și aceea care m-a învățat ulterior Ariosto, când am citit Orlando Furioso, iar apoi cea învățată, mai ușor, desigur, de la Croce. Eu am citit aproape toate cărțile lui Croce și nu sunt întotdeauna de acord cu el, dar simt farmecul său. Iar farmecul este, cum spunea Stevenson, una din calitățile esențiale pe care trebuie să le aibă un scriitor.

Așa am citit de multe ori Comedia în diferite ediții și m-am putut bucura de comentariile respective. Dintre toate acestea, două le-am reținut în mod deosebit: comentariul lui Momigliano și cel al lui Grabher. Ulterior au mai fost și altele: de pildă ale lui Steiner și Casini.

Citeam toate edițiile pe care le întâlneam și mă distram citind diferitele comentarii, diferitele interpretări date acestei opere complexe. Am notat, între altele, că la edițiile mai vechi era predominant comentariul teologic; după aceea, mai cu seamă în secolul al XIX-lea, apare comentariul istoric. În prezent, la cele două ediții pe care le-am menționat, ale lui Momigliano și Grabher, comentariul estetic ne face să luăm notă de accentele fiecărui vers, una din marile virtuți ale lui Dante.

În vechime au fost comparați Milton cu Dante, însă Milton are o singură „muzică” și anume ceea ce se cheamă în engleză „stilul sublim”. Această melodie este totdeauna aceeași, dincolo de emoția personajelor. În schimb la Dante, ca și la Shakespeare, muzicalitatea însoțește emoțiile. Intonația și accentuarea sunt principalul, fiecare frază trebuie să fie citită și este citită cu voce tare.

Spun că este citită cu voce tare deoarece când citim versurile, care sunt realmente admirabile, realmente bune, tindem să le citim cu voce tare. Există ceva anume într-un

vers bun care nu permite să fie citit cu voce joasă. Dacă putem citi un vers cu voce joasă înseamnă că nu este un vers valabil, căci versul pretinde pronunție. Versul amintește mereu că poezia a fost o artă orală înainte de a fi o artă scrisă, amintește că a fost un cântec.

Există două fraze pe care eu le-aș putea aminti aici și care concordă cu ceea ce am spus. Una aparține lui Homer (sau cel căruia grecii i-au zis Homer), care spune în Odissea: „Zeii Țes nenorociri oameni lor, pentru ca generațiile viitoare să aibă ce cânta”. Cealaltă frază, mult posterioară, aparține lui Mallarmé și repetă, mai puțin frumos, cele spuse de Homer: „totul sfârșește într-o carte”. Avem aici cele două deosebiri: grecii vorbeau de generații care cântă, în schimb Mallarmé vorbește de un obiect, un lucru între alte lucruri, o carte. Însă ideea este aceeași, și anume ideea că noi suntem făcuți pentru artă, suntem făcuți pentru memorie, suntem făcuți pentru poezie, sau poate suntem făcuți, de asemenea, pentru uitare. Dar ceva rămâne și acest ceva este istoria sau poezia, care nu sunt în mod esențial deosebite.

Carlyle și alți critici au observat că intensitatea este caracteristica cea mai notabilă la Dante. Iar, dacă ne gândim la cele o sută de cânturi ale poemului, pare un adevărat miracol că această intensitate nu slăbește niciun moment (în afară de unele locuri din Paradis care pentru poet au fost lumini iar pentru noi umbre) ci că se menține constant această intensitate. Nu-mi amintesc vreun exemplu analog de la alt scriitor, singura excepție fiind poate tragedia Macbeth de Shakespeare, care începe cu cele trei vrăjitoare (sau trei surori fatale) și care până la moartea eroului nu slăbește intensitatea niciun moment. Aceasta este ceea ce întâlnim în Divina Comedie.

Există și altă trăsătură a lui Dante asupra căreia eu aș dori să insist acum – mai ales că de obicei este uitată – și aceasta este delicatețea lui Dante. Mereu ne gândim la sobrietatea și sentențiozitatea poemului florentin și uităm că opera sa este plină de delicii, de desfătări, de tandrețe. Dar această tandrețe nu este simplă umoare; ea face parte

din intriga operei și aș putea aminti câteva exemple. De pildă, Dante ar fi citit într-un volum de geometrie că anume cubul este cel mai ferm dintre toate corpurile solide. Firește, aceasta este o observație banală în sine, ea nu are nimic poetic și, desigur, Dante a folosit-o ca o metaforă despre om, care știe să suporte nenorocirea și care este: „*buon tetragono*”, un cub solid în fața loviturilor sortii, iar acest lucru este într-adevăr ceva deosebit.

Avem, de asemenea, acea ciudată metaforă, a săgeții. Dante vrea să sugereze rapiditatea săgeții, a săgeții care sare din arc și se înfige în țintă. Ei bine, Dante ne spune că (săgeata) se înfige în țintă, sare din arc și părăsește coarda. Cu alte cuvinte, el inversează începutul și sfârșitul pentru a arăta cât de repede se petrec aceste lucruri. Este un vers care va rămâne pentru totdeauna în memoria mea. Anume versul primului cânt din Purgatoriul, versul în care se referă la acea dimineață, acea dimineață incredibilă din munții Purgatoriului la Polul Sud. Aici Dante, care a scăpat de murdărie, de tristețe și oroare, care a ieșit din Infern, Dante, care abia s-a purificat de tot acel fum și de acea tristețe iremediabilă, spune: „*dolce color d'oriental zaffiro*”, trebuie accentuat cuvântul „oriental” - versul obligă vocea la această subliniere - „*dolce color d'oriental zaffiro che s'accoghera nel sereno aspetto*” și ceea ce vine după aceea. Eu aș vrea să zăbovesc însă asupra curiosului mecanism al acestui vers (doar că vorba „mecanism” este prea dură pentru ceea ce vreau eu să spun). Dante descrie cerul oriental, descrie zorile; atunci compară culoarea zorilor cu un safir. Și îl compară cu un safir căruia îi spune „safir oriental”, safir din Orient. Astfel, în „*dolce color d'oriental zaffiro*” avem un fel de joc de oglinzi, din moment ce Orientul se explică prin culoarea safirului și acest safir este un safir oriental. Cu alte cuvinte, un safir încărcat de bogăția cuvântului oriental; plin, să zicem, de cele o mie și una de nopți, carte pe care Dante nu a cunoscut-o, dar pe care, desigur, a surprins-o, în esență, aici. Apoi, avem alt vers, faimosul vers final al cântului al cincilea din Infernul: „*o caddi come corpo morto cade*”; ei

bine, de ce are rezonanță cuvântul „cade”? Are rezonanță datorită repetării acestui cuvânt.

Toată Divina Comedie este plină de momente fericite de acest tip, dar ceea ce o menține și o perpetuează este mai ales caracterul său narativ. Când eram eu tânăr se disprețuia narațiunea, denumită anecdotică, uitându-se că poezia a început ca narațiune, că la rădăcinile poeziei se află epicul, narativul, și că epicul este genul poetic primordial. Deci în epic este timpul, în epic există un „înainte”, un „acum” și un „după aceea” și toate acestea se află în poezie.

Să intrăm în relatarea propriu-zisă și să intrăm într-un fel aproape magic, întrucât, în prezent, când un scriitor povestește ceva supranatural (este vorba de un scriitor incredul care se adresează unor cititori increduli) el trebuie să pregătească supranaturalul. În schimb, Dante nu necesită acest lucru: „Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura”. Altfel spus: La 35 de ani (deci la jumătatea vieții) „m-am aflat la jumătatea unei păduri întunecate”. Aceasta ar putea fi o alegorie în care credem în mod real. La 35 de ani, deoarece în psalmi se consideră vârsta de 70 de ani ca vârstă posibilă a oamenilor prudenți. Se înțelege că după aceea totul este pustiu, cum se spune în engleză „bleak”; totul este de-acum tristete, totul este zbucium. Așa încât, atunci când scrie „Nel mezzo del cammin di nostra vita”, Dante nu folosește o îndoielnică frază retorică, ci ne spune exact data viziunii sale, a viziunii sale la 35 de ani.

Însă eu nu cred că Dante era un vizionar. O viziune este o reprezentare de o clipă. Este imposibil să ai o viziune cu o durată atât de mare ca în Divina Comedie. Nu poate exista așa ceva. Viziunea a fost voluntară. Cred că trebuie să adoptăm această opinie și să recitim. Aici ajungem la o nouă temă foarte interesantă și anume tema credinței poetice.

Coleridge a spus: „credința poetică este suspendarea voluntară a neîncrederii”. De exemplu, dacă asistăm la o reprezentație de teatru știm că în scenă sunt oameni

travestiți, care repetă vorbele ce le-au fost puse în gură de Shakespeare, Ibsen sau Pirandello. Însă noi convenim că acești oameni nu sunt travestiți și că, de pildă, acel om travestit care monologhează lent în anticamera răzbunării este într-adevăr principele Danemarcei, Hamlet. Ne dedicăm acestei convenții. În cinematografie, procedeul apare încă și mai curios deoarece acum nu-i mai vedem direct pe cei deghizați, ci doar fotografiile lor și, bineînțeles, credem în ei, credem în ei în timpul proiecției.

În cazul lui Dante, cum am spus, este atât de mult trăit totul încât ajungem să presupunem că el credea în cealaltă lume, la fel cum ar fi putut crede în geografia geocentrică sau în astronomia geocentrică și nu în alte astronomii care au urmat după aceea.

Am spus că noi cunoaștem în mod profund pe Dante. Cred că îl cunoaștem printr-un fapt semnalat și de Paul Groussac: anume faptul că Divina Comedie este scrisă la persoana întâi. Dar aceasta nu este un simplu artificiu gramatical, nu înseamnă doar a spune „am văzut” în loc de „au văzut” sau în loc de „au fost”. Nu. Aceasta înseamnă ceva mai mult, înseamnă că Dante este unul din personajele din Divina Comedie. După cum semnalează Groussac aceasta era o trăsătură nouă. Am putea să amintim, desigur, că Sf. Augustin a scris, înainte de Dante, Confesiunile sale. Dar aceste confesiuni, tocmai datorită retoricei splendide, nu sunt atât de aproape de noi cum este Divina lui Dante, dat fiind că strălucita retorică a „africanului” se interpune între ceea ce vrea să spună și ceea ce noi auzim.

Această situație, a interpunerii retoricii, este din nefericire destul de frecventă. Retorica ar trebui să fie o punte, un drum. Dar adesea este un zid, un obstacol. Aceasta se observă și în cazul unor scriitori atât de distinși ca Seneca, Quevedo, Milton, Lugones. La toți, ceea ce spun se interpune între ei și noi. Ei bine, în ce-l privește pe Dante, putem afirma că noi îl cunoaștem într-un mod mai intim decât modul în care l-au putut cunoaște contemporanii săi. Aș spune că îl cunoaștem aproape cum

l-a cunoscut Virgiliu, care a fost un vis de-al său, că îl cunoaștem mai mult decât l-a putut cunoaște Beatrice Portinari; și aceasta pentru că Dante se situează în centrul acțiunii. Toate lucrurile, toate evenimentele nu numai că sunt văzute de el, dar și participă la ele. Această participare nu concordă însă întotdeauna cu croa ce el descrie și aceasta este tocmai ce se uită de obicei.

Dante este îngrozit de Infern și este probabil îngrozit nu pentru că ar fi laș, ci pentru că este necesar să fie înspăimântat, spre a ne face să credem în Infern. Dante este îngrozit. Îi este Irită, apoi comentează cele întâlnite. Iar noi cunoaștem opiniile lui nu prin ce spune ci prin sensul poetic, prin intonație, prin accentele limbajului său.

fixistu și un alt personaj. Spuneam mai înainte că sunt trei personaje în Comedia. Acum voi vorbi despre cel de-al doilea. Este Virgiliu, iar Dante a reușit să n-o înfățișeze două imagini ale acestuia. Una, este imaginea pe care ne-o lasă Eneida, sau pe care ne-o lasă Georgicele. Cealaltă este imaginea, mai intimă, pe care ne-o dă poezia, pioasa poezie a lui Dante.

Una din temele literaturii, ca și una din temele realității, este prietenia. Eu aș spune că prietenia este pasiune a noastră argentiniană. Sunt multe prietenii în literatură, care, de altfel, este țesută din prietenii. Am putea evoca unele dintre ele. De ce nu ne-am gândi la Quijote și Sancho (sau, de fapt, la Alonso Quijano și Sancho, din moment ce, pentru Sancho, Alonso Quijano este Alonso Quijano și abia la sfârșit acesta devine Don Quijote); de ce nu ne-am gândi la ei? De ce să nu ne gândim la Fierro și Cruz, la acești doi „gauchos” * care rătăcesc pe la hotare? De ce să nu ne gândim la bătrânul Roperio și la Fabio Cáceres? Firește, prietenia lor este o temă comună, dar în general scriitorii obișnuiesc să recurgă la contrastele dintre cei doi prieteni. Am uitat de alți doi prieteni iluștri – Kim și Lama ** – unde apare, de asemenea, contrastul dintre cei doi.

În cazul lui Dante, procedeul este mai delicat. Nu se poate vorbi chiar de un contrast, deși este o atitudine

filială: Dante devine cumva un fiu al lui Virgiliu, dar, în același timp, Dante este superior lui Virgiliu întrucât se consideră salvat. El crede că merită iertarea sau că a și meritat-o dat fiind că a avut o viziune în acest sens. În schimb, la începutul Infernului, el știe că Virgiliu este un suflet pierdut, un condamnat la Infern. Chiar în momentul în care Virgiliu îi spune că el nu-l va putea însoți dincolo de Purgatoriu, Dante simte că Virgiliu va fi pentru totdeauna un locuitor al teribilului „castel nobil” (unde se află marile umbre ale marilor morți ai antichității) și în acest moment Dante îi spune: „Tu, duce; tu, domn; tu, maestru”. Pentru a depăși acest moment, Dante îi adresează cuvinte magnifice, îi vorbește despre vasta sa operă, despre marea plăcere ce i-a făcut cercetarea ci și mereu între cei doi se menține această relație...

Avem, deci, aceste două personaje. Și există apoi sute, mii de personaje, o multitudine de personaje despre care s-a spus că sunt episodice. Cuvântul este fals, eu aș spune că sunt eterne.

Un roman contemporan are nevoie de cinci sute sau șase sute de pagini pentru a ne face să cunoaștem un personaj, dacă trebuie să-l cunoaștem. În schimb, lui Dante îi este de ajuns un singur moment, un singur moment al unei vieți. În acest moment personajul este definit pentru totel auna și Dante caută acest moment central. În mod inconștient, eu am vrut să fac același lucru în multe povestiri și am fost apreciat pentru această descoperire, care este de fapt descoperirea lui Dante în Evul Mediu, anume de a reda un moment ca sumă a unei vieți. La Dante avem personaje, ale căror vieți pot fi, de asemenea, a unor terți și, desigur, aceste vieți sunt eterne. Trăiesc într-un cuvânt, trăiesc într-o frază și nu este necesar mai mult; sunt parte dintr-un cânt, clar această parte este eternă. Continuă să trăiască și să se reînnoiască în memoria oamenilor.

Carlyle spunea că există două caracteristici la Dante, bineînțeles sunt mai multe clar două sunt esențiale: tandrei/ a și rigoarea (doar dacă tandrețea și rigoarea nu

se contrapun, nu sunt opuse). Pe de o parte, este tandrețea umană a lui Dante, ceea ce Shakespeare ar denumi: „the milk of human kindneis”, „laptele (noi am spune „mierea”) bunătății umane”. Pe de altă parte este faptul de a ști că suntem locuitorii unei lumi riguroase, că există o ordine.

Această ordine corespunde altui personaj, celui de-al treilea interlocutor.

Am putea vedea aceasta în două exemple. Să luăm episodul mai cunoscut al „Infernului”: Cântul al cincilea, despre Paolo și Francesca. Eu n-aș vrea să abreviez ceea ce a spus Dante – ar fi o lipsă de respect din partea mea să spun în alte cuvinte ceea ce el a spus pentru totdeauna în italiana sa – doresc doar să amintesc pur și simplu împrejurările.

Dante și Virgiliu ajung la un cerc (cred că este vorba de al doilea cerc), văd vârtejul sufletelor și simt miasma păcatului, miasma pedepsei. Sunt circumstanțe fizice neplăcute. De pildă Minos, care-și încolățește coada pentru a indica la ce cerc trebuie să coboare condamnații. Minos ni se arată, în mod voit, urât deoarece, se înțelege, niminu poate să fie frumos în Infern. Atunci când ajung la acest cerc, unde pătimesc desfrânații, ei întâlnesc multe nume ilustre.

Spun „nume ilustre” întrucât Dante, când a început să scrie acest cânt, nu ajunsese încă la perfecțiunea artei sale, la stadiul de a face ca personajele să fie ceva mai mult decât numele lor. Desigur toate acestea i-au servit pentru a descrie așa-numitul „Castel-nobil”.

Vedem pe marii poeți ai antichității – între ei Homer, cu spada în mină – poeți cu care Dante schimbă cuvinte ce nu pot fi reproduse, însă aici tronează tăcerea, pentru că totul este dominat de teribila pudoare a celor care nu vor vedea niciodată chipul Domnului. Dar, îndată ce ajungem la cântul al cincilea, vedem că Dante făcuse deja marea sa descoperire: posibilitatea unui dialog cu sufletele morților, pe care apoi îi va judeca în felul său. Nu, nu-i va judeca; el știe că nu este judecător; judecător este altcineva; este cel de-al treilea interlocutor, este divinitatea.

Ei bine, aici se află Homer, aici se află Platon și alți bărbați iluștri. Dante vede însă doi oameni pe care îi cunoaște și care aparțin lumii contemporane lui: Paolo și Francesca. El știe cum au murit cei doi adulteri. Îi cheamă și ei vin îndată. Dante spune: „Quali Colombo dai disio chiamale”. Suntem în fața a doi păcătoși, iar Dante îi compară cu „doi porumbei chemați de dorință”. Și asta pentru că senzualitatea trebuie să fie, de asemenea, în centrul scenei. Atunci se apropie de el Francesca, singura care vorbește (Paolo nu poate vorbi), mullumindu-i pentru că i-a chemat, și îi spune aceste cuvinte patetice: „Se fosse amico îl re de l'universo noi preghiremmo lui de la tua pace”, Dacă Regele Universului ne-ar fi prieten” (spune Regele Universului, deoarece nu-i este permis să pronunțe numele Domnului, acest nume este oprit în Infern și în Purgatoriu), așadar: „Dacă Regele Universului ne-ar fi prieten l-am ruga pentru pacea ta”, adăugând: „din moment ce păcatele noastre nu-ți inspiră milă”. Apoi, ea își povestește istoria și o spune de două ori. Prima dată o povestește într-o manieră rezervată, dar insistă asupra faptului că ea continuă să fie îndrăgostită de Paolo. Continuă să fie îndrăgostită de Paolo, deoarece sentimentul căinței este imposibil în Infern. Căința este oprită în Infern, astfel încât, știind că a păcătuit, ea continuă să fie credincioasă păcatului său, iar aceasta îi dă o grandoare eroică. Ar fi fost oribil, de pildă, dacă s-ar fi lamentat, dacă s-ar fi căit, dacă s-ar fi plâns de cele întâmplare. Dar ca acceptă această pedeapsă, știe că pedeapsa a fost dreaptă și continuă să-l iubească pe Paolo.

Vorbind despre dragostea lor, Dante amintește că „Amor condusse noi ad una morte”, și, într-adevăr, dragostea i-a dus pe amândoi la moarte; amândoi au fost executați împreună. Apoi, Dante este curios să mai afle ceva. Dar pe el nu-l interesează adulterul, nu-l interesează în ce mod au fost descoperiți și apoi uciși. Pe el îl interesează ceva mult mai intim. El ar vrea să știe cum și-au dat seama ci că erau îndrăgostiți, cum s-au îndrăgostit și cum a venit timpul dulcelor suspine.

Aici aş vrea să mă depărtez de ceea ce spuneam, pentru a aminti un pasaj, o strofă, poate cea mai bună strofă a lui Tugones al nostru, inspirată, fără îndoială, de Cântul al cincilea din Divina Comedie. Această odă se intitulează, cred, Alma venturosa și face parte din seria de sonete „Los crepusculos del jardin”. Spune așa: „Al promediar la tarde de aquel dia/cuando iba mi habitual adios a darte/fue una vaga congoja de dejarte/lo que me hizo saber que te queria”.

Un poet mai slab ar fi spus că bărbatul simțea o mare tristețe la despărțirea de acea femeie și ar mai fi spus că se vedeau prea rar...; în schimb, aici: ...” cuando iba mi habitual adios a darte”... este un vers greoi, stângaci, dar acest lucru nu contează, deoarece spunând „mi habitual adios” el arată că se vedeau frecvent, adăugând apoi: „fue una vaga congoja de dejarte/le que me hizo saber que te queria”. Tema este în esență aceeași ca în cântul al cincilea din Infernul lui Dante: doi tineri care descoperă că s-au îndrăgostit fără să-și fi dat seama. Este tocmai ceea ce Dante dorește să știe, dorește să i se povestească cum s-a întâmplat. Atunci Francesca îi povestește că într-o zi ei citeau, pentru a se delecta, despre Lancelot și despre chinuitoarea lui iubire. Spune că erau singuri și că nu bănuiau nimic. Dar ce anume nu bănuiau? Nu bănuiau că sunt îndrăgostiți. Ei citeau o poveste din „La matiere de Bretagne”, una din cărțile pe care britanii le-au creat în Franța după invazia saxonă.

Aceste cărți, care au alimentat și nebunia lui Alonso Quijano, au dezvăluit, de asemenea, lui Paolo și Francescăi dragostea lor, dragostea lor vinovată. Deci, ea spune că citeau această carte; că adeseori se rușinau și că la un moment dat „quando leggemo îl disiato riso” („Când am citit despre doritul surâs”) /, „am fost sărutată de acest amant, care nu se va mai despărți niciodată de mine; gura m-a sărutat „tutto tremante”.

Aici este ceva ce nu spune Dante, ceva care se simte de-a lungul acestui întreg episod și care-i subliniază virtutea. Iată: Dante, cu infinită compătimire, ne

înfățișează destinul celor doi amanți, dar, totodată, se simte că el invidiază acest destin. Ei rămân în Infern, iar el se va salva. Ei însă s-au iubit, în timp ce el nu a reușit să fie iubit de femeia pe care o adoră, Beatrice. De unde, în atitudinea lor se vede și o anumită infatuare și acest lucru a fost resimțit de Dante ca ceva teribil deoarece el era despărțit de Beatrice. În schimb, acești doi infami sunt împreună, deși, nu-și pot vorbi și se rotesc în acea neagră învolburare, fără nicio speranță, fără a spera măcar, ne spune Dante, că suferințele lor vor înceta vreodată, dar ei sunt împreună, și, când ea vorbește, spune „noia. Cu alte cuvinte, ea vorbește pentru amândoi, ceea ce înseamnă că, într-un fel, ei sunt împreună. Sunt împreună pentru eternitate, împărtășesc amândoi Infernul iar acest lucru îi pare lui Dante un fel de Paradis...

Și acum încă un aspect: s-a spus că Dante este nemilos față de Beatrice; s-a spus că Dante o condamnă pe Beatrice; dar toate acestea înseamnă a ignora col de-al treilea personaj. Am vorbit despre Dante, am vorbit despre Virgiliu, iar cel do-al treilea personaj este divinitatea. Cine nu înțelege Divina Comedie crede că Dante a scris-o pentru a-i pedepsi, pentru a se răzbuna p.4 inamici și pentru a-și răsplăti prietenii. Nimic mai inexact. Există această frază. cu totul falsă, a lui Nietzsche în care se spune că Dante este o hienă care versifică printiv morminte. O hienă care versifică este un parado\ și, pe deasupra, Dante nu se complăce în această postură. El știe că sunt păcate de neiertat, că sunt păcate capitale și atunci pentru fiecare caz alege o persoană care a comis sau comite de obicei acel păcat, o persoană care este. de altfel, încântătoare. care este admirabilă în toate celelalte. Astfel, Franc om-u și Paolo sunt numai dosfrânați, ei neavând niciun alt defect. Nu au de ce să aibă, deoarece în acest caz ar apărea alto circumstanțe. Dante a vrut să demonstreze că este de ajuns ca un om să fi comis un anumit păcat pentru ca el să se expună la o pedeapsă.

Ideea de divinitate, ca un ce indescifrabil, este un concept pe care îl întâlnim, de altfel, și în alte mari cărți

esențiale ale umanității. Dumneavoastră vă amintiți de „Cartea lui Iov” și de felul cum Iov condamnă divinitatea, cum prietenii săi o justifică și cum, în fine, Dumnezeu vorbește de deasupra marelui vârtej respingând în mod egal pe cei care îl justifică și pe cei care îl acuză.

Divinitatea este dincolo de orice rațiune umană și, pentru a ilustra aceasta, Dante se folosește de două exemple extraordinare: ale balenei și elefantului. Așadar, caută doi monștri, căci divinitatea este pentru noi atât de departe ca și „Leviatan și Behemot” acest monstru care are un nume plural și care înseamnă un număr mare de animale, în ebraică.

În „Cartea lui Iov” Domnul ceresc este dincolo de orice judecată omenească. Iar oamenii se umilesc în fața lui pentru că au îndrăznit să-l judece sau că au îndrăznit să-l justifice. El nu are nevoie de justificări. El este, cum ar spune Nietzsche, dincolo de bine și de rău. Aparține altei categorii.

Dacă Dante ar fi coincis totdeauna cu Dumnezeu pe care el și-l imaginează, s-ar vedea că este un Dumnezeu fals, că este pur și simplu o replică a lui Dante. În schimb, Dante trebuie să accepte pe acest Dumnezeu. Și trebuie să-l accepte, așa cum acceptă faptul că Beatrice nu l-a iubit, așa cum acceptă faptul că Florența este mârșavă și cum acceptă exilul și apoi moartea sa la Ravena. Trebuie să accepte toate acestea, trebuie să accepte răul întregii lumi și, totodată, trebuie să venereze pe acest Dumnezeu pe care nu-l înțelege...

Aș vrea acum să ajung, în fine, la cel de-al doilea episod, care, pentru mine, este cel mai prețios din Divina Comedie. Cred că se găsește în cântul al XXVI-lea sau al XXVII-lea, nu-mi amintesc bine. Este episodul cu Ulise. Eu am scris odată un articol intitulat „Enigma lui Ulise”. L-am publicat. După aceea l-am pierdut, dar voi încerca să-l reconstitui acum pentru dumneavoastră; deoarece cred că este episodul cel mai enigmatic din Divina Comedie și, poate, cel mai tensionat (doar că este ceva mai dificil, fiind vorba de multe culmi).

Dacă eu am ales Divina Comedie pentru această serie de conferințe este pentru că sunt un om de litere și cred că Divina Comedie constituie miezul întregii literaturi, al oricărei literaturi. Asta nu înseamnă însă că eu aș fi de acord cu teologia sa, ori că aș fi de acord cu mitologia sa. Avem, spre exemplu, mitologia creștină, mitologia păgână, toată această mixtură. Dar nu despre asta este vorba. Este vorba de faptul că nicio altă carte nu mi-a dat emoții estetice atât de puternice, iar eu sunt, o repet, un cititor hedonic: eu caut emoții în cărți. Pot, desigur, să mă interesez și de comentarii, dar ceea ce caut, înainte de toate, este emoția.

Divina Comedie este o carte care trebuie citită de toți, deoarece necitind-o înseamnă să ne lipsim de darul cel mai bun pe care ni-l poate oferi literatura, înseamnă să ne lăsăm pradă unui ciudat ascetism. De ce să ne refuzăm plăcerea, de ce să ne refuzăm fericirea de a citi Divina Comedie? În afară de aceasta, eu cred că lectura ei nu este dificilă. Dificil este ceea ce se află în spatele lecturii, al opiniilor și discuțiilor, dar cartea, în sine, este o carte limpede, cristalină. Apoi, aici se află personajul central, Dante, care este, poate, personajul cel mai viu din literatură, după cum sunt, de asemenea, celelalte personaje. Dar, să revin la episodul cu Ulise.

Ajung ei, Dante și Virgiliu, la o bolgie*, cred că a opta, care este a amăgitorilor, a înșelătorilor. Aici, la început, există o paranteză critică împotriva Florenței care, se spune, atingea cu aripile sale cerul și pământul, iar numele său se răspândise prin Infern. După aceea, ei văd, de sus, multe focuri, iar înăuntrul focului, înăuntrul flăcărilor, văd sufletele înșelătorilor, care stau ascunse, continuă și aici să se ascundă. Flăcările se învâlburează iar Dante este gata să cadă. îl susține Virgiliu; cuvintele lui Virgiliu îl susțin. Apoi ei vorbesc despre cei care se aflau înăuntrul acestor flăcări. Virgiliu menționează două nume ilustre, al lui Ulise și al lui Diomedee. Cei doi se aflau aici pentru că au născocit înșelăciunea cu „calul”, cu „Calul Troian”, care a dat posibilitate grecilor să pătrundă în

orașul asediat.

Așadar, aici se aflau Ulise și Diomede, iar Dante vrea să-i cunoască. El îi spune atunci lui Virgiliu că ar dori să vorbească cu aceste două ilustre umbre ale antichității, cu acești doi mari eroi ai antichității. Virgiliu îi aprobă gândul și spune da, însă îi cere să-l lase pe el să vorbească, explicând că ar fi mai bine ca Dante să tacă, deoarece Ulise și Diomede sunt greci plini de trufie.

Torquato Tasso credea că Virgiliu, atunci când vorbea cu cei doi, care se aflau în flăcări, voia să treacă drept Homer. Însă această bănuială este cu totul absurdă și nedemnă de Virgiliu. Credem mai curând că Virgiliu le-a vorbit, lui Ulise și lui Diomede, și dacă Dante i-a putut cunoaște a fost pentru că îi cunoscuse Virgiliu.

Putem lăsa deoparte diferitele ipoteze asupra faptului că Dante era desconsiderat pentru că ar fi descendent din Eneas sau din vreun barbar disprețuit de greci. Credem că Virgiliu, Diomede și Ulise sunt un vis al lui

Dante. Desigur, Dante îi visează cu atâta intensitate, cu atâta trăire, încât se poate crede că coi visați (care nu au altă voce decât cea dată de el și nu au altă formă decât cea pe care el le-o dă) pot să-l disprețuiască, pe el, care nu este nimeni, care nu scrisese încă *Dh-ina Comedie*.

Așadar, Dante a intrat în joc; a intrat cum am intrat și noi: Dante este și el ademenit de *Divina Comedie*. El gândește: aceștia sunt eroi străluciți ai antichității, iar eu nu sunt nimic; eu sunt un om sărman. De ce ar da ascultare spuselor mele? Virgiliu lo cere să povestească în ce fel au murit și vorbește atunci vocea lui Ulise, vocea invizibilului Ulise. El, Ulise, nu are chip, Ulise stă în mijlocul flăcărilor și vorbește.

Aici ajungem la uimitoarea legendă creată de Dante și care nu era cunoscută până atunci. O legendă superioară, deoarece încorporează *Odiseea* și *Eneida*, sau va include o altă carte, în care Ulise apare clin nou, și este intitulată *Simbad Marinarul* (din o mie și una de nopți). Această legendă a fost sugerată lui Dante de diferite

întâmplări. Este, înainte de toate, credința că orașul Lisabona a fost întemeiat de Ulise; apoi același lucru în privința insulelor Bienaventuradas din Atlantic. Celții credeau că Atlanticul era populat de țări fantastice; de exemplu, o insulă brăzdată de un fluviu care traversează firmamentul și este plin de pești și de nave ce nu se întorc niciodată pe pământ. Alt exemplu: o insulă de foc ce se rotește; și alt exemplu – o insulă în care câini ogari de bronz urmăresc cerbi de argint. Despre toate acestea, Dante trebuie să fi avut unele informații, însă mai important este ce a făcut el cu aceste legende. Ele au determinat ceva cu adevărat nobil. Acest lucru este important!

Ulise o lasă pe Penelopa, își cheamă tovarășii cărora le propune, deși sunt oameni vârstnici și obosiți căci au înfruntat cu el mii de pericole, realizarea unui proiect nobil și anume străbaterea coloanelor lui Hercule și traversarea mării, pentru a cunoaște emisfera australă, care, așa cum se credea pe atunci, era o emisferă de ape. Le mai spune că sunt bărbați și nu animale neștiutoare, și că s-au născut pentru a fi curajoși, pentru a cunoaște, pentru a înțelege. Atunci ei îl urmează „făcând aripi din vâslele lor”.

Este curios că această metaforă se găsește de asemenea și în Odissea (pe care Dante probabil n-a cunoscut-o). Deci, ei navighează, lăsând în urmă Celtă și Sevilla, pătrund în largul mării și apoi pornesc spre stânga...

Mai departe ni se spune: „Noaptea se văd și toate stelele din cealaltă emisferă”; emisfera noastră încărcată de stele și emisfera boreală care are mai puține stele. (Un mare poet irlandez, Veats, vorbește de „The Standen Sky”, despre cerul încărcat de stele. Însă această referire la emisfera nordică este falsă, deoarece acolo sunt mai puține stele în comparație cu cele existente în emisfera sudică).

Se navighează în continuare timp de cinci luni și, în sfârșit, ei văd pământ. Și, ceea ce văd este un munte, voalat din cauza distanței, un munte mai înalt decât

oricare altul văzut vreodată. „Atunci, spuse Ulise, bucuria noastră s-a schimbat în jale”, pentru că dinspre pământ sufla un ciclon și nava se scufundă. Acest munte era muntele Purgatoriului, așa cum se vede într-un „cânt”. Dante crede că Purgatoriul (el simulează, în scopuri poetice, că ar crede) este antipodul orașului Ierusalim.

Ei bine, ajungem la acest moment teribil și ne întrebăm de ce a fost pedepsit Ulise. Evident, faptul susținut mai înainte că a fost pedepsit din cauza vicleșugului cu calul, este fals, din moment ce punctul culminant al vieții sale este altul și anume această acțiune generoasă și îndrăzneată de a dori să cunoască ceea ce era interzis, să cunoască imposibilul. Ne întrebăm de ce are atâta forță acest „cânt”? Însă, înainte de a răspunde, aş vrea să vă relatez un lucru care nu a fost semnalat, după câte știu eu, de niciun creator de literatură până acum.

Este vorba de o altă mare carte, un măreț poem al timpului nostru, Moby Dick de Herman Melville, care cu certitudine a cunoscut Divina Comedie, tradusă de Longfellow. Este vorba, de asemenea, de o aventură, de acțiunea nesăbuită a mutilatului căpitan Ahab, care vrea să se răzbune pe balena albă. Până la urmă o întâlnește, dar balena îi scufundă vasul. Ultima pagină din marele roman al lui Melville corespunde exact cu sfârșitul „ciutului” lui Dante, și anume că: „se scufundă, marea se închide deasupra lor”. Fără îndoială, Melville, scriind aceasta, probabil că și-a amintit de Divina Comedie, deși eu prefer să cred că a citit-o și că a asimilat-o în așa fel încât a putut s-o uite literalmente. Așadar, Divina Comedie făcea parte din el; apoi a redescoperit ceea ce citise cu mulți ani în urmă, dar povestea este aceeași. Atâta doar că acel căpitan nu era animat de un elan nobil, ci de dorința răzbunării. În schimb, Ulise acționează ca cel mai brav dintre oameni. Ulise arată, în plus, că fapta lui este rod al inteligenței și, tocmai pentru aceasta este condamnat.

Cărei cauze îi datorează acest episod încărcătura sa tragică? Eu cred că există o explicație (și pentru mine este singura valabilă). Dante a simțit într-un fel că Ulise era el.

Nu știu dacă a simțit-o în mod conștient sau nu, dar aceasta contează mai puțin. Într-o terțină din Divina Comedie el spune că nimănui nu-i este îngăduit să cunoască judecățile Providenței. Nimeni nu poate să știe cine va fi condamnat ori salvat; însă Dante a îndrăznit, cel puțin pe cale poetică, să anticipeze aceste judocăii. Ne arată pe cei condamnați, ne arată pe cei fericiți sau pe cei săraci cu duhul. Își dădea scama, desigur, că făcând acest lucru el se expunea unui mare pericol; el trebuia să știe că anticipa într-un fel indescifrabila providență.

Așadar, personajul Ulise are forța pe care o are pentru că Ulise este o oglindă a lui Dante și pentru că Dante a simțit că și el ar merita poate această pedeapsă. Este adevărat, el a scris poemul și poemul este scris ca un poem, dar, într-un fel, el încălca misterioasele legi, misterioasele legi ale nopții, ale Divinității. Acestui lucru, cred, îi datorează forța și episodul nostru.

Ei bine, am ajuns la sfârșit. Aș vrea să mai insist asupra ideii că nimeni nu trebuie să se lipsească de această fericire care este Divina Comedie, de dorința de a o citi cu sinceritate. Abia după aceea vor veni comentariile, abia după aceea vom simți dorința de a ști ce înseamnă fiecare aluzie mitologică, de a observa, de pildă, cum Dante a luat un mare \ era al lui Virgiliu și cum 1 a îmbunătățit, poate, traducându-l. În orice <. a/, la început trebuie să o citim cu o credință de copil, trebuie să ne abandonăm cărții, iar această carte ne va însoți până la sfârșitul zilelor. Pe mine m-a însoțit timp de atâția ani, dar știu că mâine, de îndată ce o voi deschide, voi întâlni în ea lucruri pe care nu le-am întâlnit până acum. Știu că această carte va dăinui dincolo de veghea mea. de veghea noastră.

LEGENDA PRINȚULUI SIDDHARTIIA

Tema de astăzi se referă la esența budismului. Nu voi intra în lunga istorie a budismului, începută acum 2500 de ani în Benares, când un principe din Nepal, Siddhartha sau Gau-tama, care a devenit Buda, a făcut să se întoarcă roata legilor, proclamând cele „patru nobile adevăruri” și cele

„opt drumuri”. Nu voi urma această lungă istorie, ci voi vorbi despre esența budismului, cel mai răspândit cult din lume. Elementele acestui cult s-au păstrat din secolul al V-lea înaintea erei noastre, adică din epoca lui Heraclit, Pitagora, Zenon, până în timpurile noastre, când dr. Suzuki le prezintă în Japonia. Elementele sunt aceleași. Desigur, și acest cult este încrustat de mitologie, de astronomie, de credințe ciudate, de magie, însă deoarece dispunem de puțin timp pentru un subiect de două ori milenar, voi vorbi doar despre lucrurile cele mai comune din învățătura lui Buda. Cu alte cuvinte mă voi referi la ceea ce se cheamă Hinayana – mitul vehicul. Înainte de toate, avem problema longevității budismului: 2300 ani.

Fără îndoială există cauze istorice ale acestei longevități, însă cauzele istorice sunt fortuite sau, mai bine-zis, sunt cauze discutabile, failibile. În ce mă privește, eu cred că există două cauze fundamentale. Prima ar fi spiritul de toleranță al budismului. Această ciudată toleranță nu este caracteristică doar pentru anumite epoci, ca în cazul altor religii, ci pentru întreaga sa existență.

Budismul nu a recurs niciodată la foc și fier ca argumente, nu a gândit că fierul și focul ar putea avea o forță polemică. Când Asoka, împărat al Indiei, s-a convertit la budism el nu a impus nimănui această religie. Și încă ceva: ~~rr~~ai există un aspect curios: un bun budist poate fi și catolic, luteran, metodist, prezbiterian sau calvinist, poate fi taoist, prozelit al islamului or al iudaismului, în toată libertatea. În schimb, unui creștin, evreu sau musulman, nu-i este permis să fie și budist.

Acest lucru nu înseamnă o slăbiciune. El ține de însăși natura budismului, întrucât budismul a fost, înainte de toate, ceea ce am putea numi o yoga. Ce înseamnă în fond cuvântul yoga? Este același cuvânt pe care noi îl folosim pentru noțiunea de yugo, cuvânt ce-și are originea, după cum se știe, în latinescul yugu. Deci, o disciplină pe care omul și-o impune lui însuși. Iar dacă noi vom înțelege ceea ce Buda a predicat în prima sa predică ținută în Parcul Gazelelor din Benares, acum 2500 de ani, vom

înțelege esențialul. Numai că nu este vorba de a înțelege propriu-zis, ci de a-l simți adânc, de a-l simți în corp și în suflet, deși, cum voi încerca să explic, budismul nu admite nici realitatea corpului și nici a sufletului.

Pe lângă aceasta, există și un alt motiv, o altă cauză: budismul cere multă convingere, multă credință. Este firesc acest lucru, din moment ce oricare cult este un act de credință. Așa cum Patria este un act de credință. Ce înseamnă, m-am întrebat adesea, a fi argentinian? A fi argentinian înseamnă a simți că ești argentinian. Ce înseamnă a fi budist? înseamnă a simți (nu a înțelege, deoarece aceasta se poate realiza în puține minute) cele patru nobile adevăruri și drumul octuplu. Dar să nu pătrundem în coclaurile prăpăstioase ale acestui drum octuplu, căci această multiplicare ține de obiceiul hindus de a împărți și subîm-părți lucrurile. Mă voi opri însă asupra celor patru adevăruri nobile.

Există o legendă despre Buda. Dar, legat de asta avem un fapt care ne face să nu dăm crezare acestei legende. Eu am un prieten japonez, budist Zen, cu care am avut și amicale discuții. Îi spuneam că eu cred că Buda a existat realmente. Credeam – și mai cred – că acum 2500 de ani a fost un principe al Nepalului, Siddhartha sau Gautama, care a devenit Buda, adică „înțeleptul”, „lucidul” spre deosebire de noi, visătorii, care trăim acest lung vis numit viață. Îmi aminteam de o frază a lui Joyce: „Istoria este un coșmar din care aș vrea să mă trezesc”. Ei bine, Siddhartha, la vârsta de 30 de ani, a ajuns să se trezească și să devină un Buda.

Așadar, discutam cu acel prieten care este budist (eu nu sunt sigur că sunt creștin dar sunt sigur că nu sunt budist) și l-am întrebat: „De ce nu crezi că a existat principele Siddhartha sau Gautama, care s-a născut în Kapilovastu cu cinci sute de ani înainte de era noastră?” El a răspuns: „Pentru că aceasta nu are nicio importanță, important este să crezi în doctrină”. Și a adăugat: „A crede în existența lui Buda sau a fi interesat de acest lucru ar fi ceva similar cu a confunda studiul matematicii cu

biografiile lui Pitagora, Newton, Cantor, Einstein, biografii care, bineînțeles, nu au nicio importanță. Am citit că una din temele de meditație pe care le au călugării în mănăstirile din China și Japonia este de a se îndoii de realitatea lui Buda. Este una din îndoielile care trebuie să se impună pentru a se ajunge la adevărul doctrinei.

Celelalte religii solicită mult credulitatea noastră. De pildă, dacă suntem creștini, ni se cere să credem că unul din cele trei personaje ale divinității s-au încarnat într-un om, a consimțit să fie om și a fost crucificat acum aproape douăzeci de secole. Dacă suntem mahomedani, trebuie să credem că nu există alt dumnezeu decât Dumnezeu și că Mahomed este apostolul său. În schimb, putem să fim buni budiști și să negăm că Buda a existat. Sau, mai bine spus, putem gândi, trebuie să gândim, întrucât nu are importanță a crede în aspectul istoric, important este a crede în morala ei. Fără îndoială, legenda lui Buda este atât de frumoasă încât nu pot să nu mă refer la ea și o voi face pentru a ajunge la esență.

Francezii s-au ocupat cu atenție specială de legenda lui Buda și argumentul lor este următorul: biografia lui Buda este ceea ce s-a petrecut cu un singur om într-o scurtă perioadă de timp. S-ar fi putut să fie așa sau altfel. În schimb, legenda lui Buda continuă să existe într-o mare parte a lumii și să influențeze milioane de oameni; este legenda care a inspirat atâtea opere frumoase de pictură, atâtea poeme. Budismul, pe lângă faptul că este un cult religios, este o mitologie, o cosmologie, un sistem metafizic sau, mai bine-zis, o serie de sisteme metafizice care nu se înțeleg și care polemizează cu furie între ele. Totuși nimic din toate acestea nu prezintă o deosebită importanță.

Legenda lui Buda este iluminativă și credința sa nu este impusă nimănui. În Japonia se susține neistoricitatea lui Buda, insistându-se pe doctrina. Însă povestea este frumoasă și mă voi referi la ea în câteva cuvinte.

Legenda începe în cer. În cer era cineva care, secole și secole, am putea spune, într-un număr infinit de secole, s-a perfecționat continuu și apoi a înțeles că în următoarea

reîncarnare va deveni Buda.

Atunci, această ființă – care încă nu are nume, dar care se va numi Siddhacirtha sau Gautama – alege continentul în care urmează să se nască. Potrivit cosmogoniei budiste lumea este împărțită în patru continente triunghiulare, iar în mijloc există un munte de aur: muntele Meru. El se va naște în continentul ce corespunde Indiei. Apoi alege secolul, alege casta și alege pântecul din care se va naște. Toate acestea el le alege înainte de a se naște. Mai departe intrăm în partea pământeană a legendei: este o regină care se numea Maya și, curios, Maya însemna iluzie. Regina Maya a avut un vis care, nouă ni se părea extravagant, dar care, desigur, cum vom vedea, nu este tot astfel pentru hinduși.

Regina, căsătorită cu regele Suddhodana, a visat că un elefant alb cu șase colți, care trăia în munții de aur, a intrat în partea stângă a trupului său fără a-i cauza vreo durere. Regele își convocă astrologii și aceștia îi spun că regina va da naștere unui fiu, care ar putea deveni împăratul lumii, un monarh universal sau că ar putea fi Buda – înțeleptul, lucidul – o ființă menită să salveze pe toți oamenii. Regele alege atunci primul destin: dorește ca fiul său să fie împăratul lumii.

Acum, să ne întoarcem la acest detaliu care, fără îndoială, vi s-a părut grotesc, cum mi s-a părut și mie. De ce un elefant alb cu 6 colți?

Să reflectăm la argumentele aduse de Herman Beck în cartea Sa Doctrina lui Buda. De notat că în India elefantul nu este un monstru închis într-o grădină zoologică, ci un animal domestic, un animal care este văzut zilnic, așa cum la noi pot fi văzuți, să spunem, calul, câinele sau pisica. Așadar elefantul nu este un animal grotesc, nemaivorbind de faptul că binecunoscuta-i culoare albă este un simbol al inocenței. De ce șase colți? Aici este necesar să ne amintim (trebuie să recurgem la istorie uneori) că numărul șase, care pentru noi reprezintă ceva arbitrar și într-un fel incomod (dat fiind că noi preferăm cifra trei sau șapte) nu este la fel în India, unde se crede,

spre exemplu, că spațiul are șase dimensiuni, nu trei.

Aceste dimensiuni sunt: sus, jos, înapoi, înainte, dreapta, stânga. Astfel ideea despre un elefant cu șase colți este tot atât de puțin monstruoasă, așa cum ar fi pentru noi dacă ne-am gândi, spre exemplu, la un porumbel cu două aripi, coca ce nu înseamnă nimic deosebit, sau ne-am gândi la cifra trei sau la cifra șapte.

Ei bine, regele își convoacă magii, iar regina naște fără dureri. Fiul se naște în picioare, face patru pași: spre Nord, spre Sud, spre Est și spre Vest - și spune cu o voce ca de leu - potrivit traducerii lui Herman Beck - „Sunt incomparabilul și aceasta este ultima mea naștere”. Căci hindușii cred într-un număr infinit, absolut, de nașteri anterioare. Prințul crește, devine cel mai bun arcaș/cel mai bun călăreț, cel mai bun înotător, cel mai bun atlet; în plus, îi întrecă pe toți doctorii...

La vârsta de șaisprezece ani se căsătorește.

Tatăl său știe - astrologii i-au spus - că acest principe riscă pericolul (el credea că este primejdios) să devină Buda, omul care îi salvează pe toți ceilalți, deoarece cunoștea patru lucruri și anume: bătrânețea, bolile, moartea și ascetismul. Toate acestea sunt periculoase. Atunci regele își închide fiul într-un palat, îi organizează un harem, nu voi spune cifra femeilor din harem pentru că este o evidentă exagerare hindusă. Totuși, de ce să nu spun că erau optzeci și patru de mii.

Prințul duce o viață fericită; uită că există suferință pe lume, dat fiind că îi sunt ascunse trei lucruri capitale: bătrânețea, îmbolnăvirea și moartea. Dar, iată, vine o zi predestinată, în care prințul iese în caleașca sa prin una din cele patru porți ale palatului rectangular, lese afară din palat, să spunem, prin poarta dinspre nord. Merge o bucată de drum și, deodată, vede o ființă bizară cum nu mai văzuse niciodată. Vede o ființă încovoiată, zbârcită, fără păr și care abia mai putea să meargă sprijinindu-se într-o cârjă. Întrebând cine este acest om, dacă era într-adevăr om, vizitiul îi răspunse: „omul acesta este un bătrân și toți vom ajunge ca el dacă vom trăi atât”.

Prințul se întoarce la palat, destul de neliniștit. După șase zile – cum se vede cifra șase continuă să guverneze istoria – prințul iese din nou din palat cu aceeași caleașca, însă, de data aceasta, iese prin poarta dinspre sud. Atunci vede într-un șanț un om încă și mai straniu: un om acoperit de albeața leprei și cu fața descărnată. El întreabă cine este omul acesta, dacă într-adevăr este om, iar vizitiul îi răspunde că este un bolnav și că toți vom ajunge așa dacă vom trăi ca el.

Tot mai îngrijorat, prințul revine la palat, însă, după puțin timp, iese pentru a treia oară și vede un om care părea că doarme, dar a cărui culoare nu era cea a vieții. Întreabă cine este acest om, purtat de alți oameni, și i se spune că acest om este mort și că toți vom muri dacă vom trăi destul de mult.

Prințul era deznădăjduit. I-au fost relevate aceste trei adevăruri teribile: bătrânețea, boala și moartea, totuși iese încă o dată din palat, prin poarta de răsărit, să spunem. Ieșind prin această poartă, merge ce merge, și vede un om aproape gol, a cărui față însă era plină de seninătate. „Dar omul acesta cine este?” și i se răspunde că este un ascet, un om care a renunțat la tot și care a dobândit astfel fericirea.

Atunci, prințul se decide să abandoneze totul; el care a dus o viață atât de bogată. Căci budismul crede că ascetismul se poate dobândi numai după ce ai încercat viața și nu renunțând de la bun început la orice plăcere. Viața trebuie trăită la maximum, pentru ca după aceea să ne putem căi. Dar, așa cum am spus, nu fără a o cunoaște.

În acea clipă prințul se hotărăște să devină Buda și chiar în momentul acesta i se aduce vestea că soția sa, Jasodhara, a născut un fiu. Atunci el spune: „O legătură a fost creată”, adică a apărut ceva care îl lega de viață. Tocmai de aceea i-a dat fiului numele de Verigă (de la vinco: legătură de fier pentru deținuți). Astfel, el stătea în haremul său uitându-se la acele femei care erau tinere și frumoase dar pe care le vedea ca pe niște bătrâne oribile, ca pe niște leproase și canceroase sau cu alte boli

îngrozitoare. Se duce apoi în încăperea soției sale, care dormea; ia copilul în brațe și vru să-și sărute soția, dar și-a dat seama că, dacă ar fi îmbrățișat-o, nu s-ar mai fi putut desprinde de ea. Astfel, el pleacă fără să o sărute.

Plecând, începe să caute maeștri care să-i dea învățătură (aici avem o parte a acestei istorii care s-ar putea să nu fie legendă, din moment ce el este arătat ca discipol al unor maeștri, dar pe care apoi îi părăsește). Maeștrii îl învață ascetismul, pe care îl practică timp îndelungat. În cele din urmă, se afla azvârlit în mijlocul unui câmp, cu corpul nemișcat, iar zeii, care îl priveau din cele treizeci și trei de ceruri, îl credeau mort. Însă unul dintre ei, cel mai înțelept, spune: „Nu, nu a murit, trebuie să fie Budak\ într-adevăr, prințul se trezește, aleargă la un pârâu din apropiere, ia puțină hrană și se așază sub un smochin sfânt, căruia i s-ar putea spune „arborele legii”.

Aici avem un alt antract magic, având drept corespondent viziunea evangheliștilor despre lupta cu diavolul. Diavolul are numele Mara. Deja am văzut acest cuvânt în cuprinsul remarcabilei „Nightmare” (Demonul nopții). Ei bine, diavolul știe că el domină lumea, însă acum simte pericolul și iese din palat. S-au rupt corzile instrumentelor sale muzicale, apa a secăt în puțuri, însă demonul își pregătește trupele, iar aici ni se dă o descriere a armatelor. Diavolul urcă pe un elefant, înalt de nu știu câte mile, își multiplică brațele, își înmulțește armele și-l atacă pe prinț. În acest timp, spre înserare, prințul stătea sub un arbore care s-a născut odată cu el.

Diavolul și oștirile sale - oștirile sale de tigri, lei, cămile și elefanți, de războinici monstruoși îl atacă pe prinț, aruncând asupra lui săgeți. Dar săgețile, când ajung la el, se rup, lovindu-se de munții de foc, care formează o pavază deasupra capului său. Prințul continuă să stea, imobil, cu brațele încrucișate, nedându-și seama probabil de cine era atacat, gândindu-se la viață și la Nirvâna, la izbăvire, înainte de apusul soarelui, diavolul a fost învins. Urmează apoi o lungă noapte de meditație și, la sfârșitul acestei nopți, Siddhartha nu mai este Siddhartha sau

Gautama; el este de acum Buda, a ajuns în Nirvāṇa.

Atunci Buda hotărăște să propage „legea”, căci dacă pe el s-a salvat, vrea să salveze și pe alții. Așadar se ridică și se duce în Parcul Gazelelor din Benares, unde ține prima lui predică. Apoi ține altă predică, despre foc, în care susține că totul se află în foc: sufletele, lucrurile, trupurile, toate sunt în foc. Și, este de reținut, că, aproximativ la aceeași dată, Heraclit din Efes spunea, de asemenea, că totul este un foc. El predică în continuare „legea”, însă nu despre ascetism, pe care Buda îl considera o eroare. Omul nu trebuie să se dedea vieții carnale întrucât această viață carnală este înjositoare, ignobilă, rușinoasă și, în concluzie, este dureroasă. Și nici vieții ascetice nu trebuie să se dedice, deoarece și această viață este înjositoare și dureroasă. Buda predică o viață moderată – pentru a folosi o terminologie curentă – și moare după ce și-a făcut numeroși discipoli. Ar fi putut fi nemuritor, însă a preferat să aleagă el momentul morții sale.

Într-adevăr, moare în casa unui fierar, înconjurat de discipolii săi. Aceștia, văzându-l că moare, erau deznădăjduiți, gândindu-se: „ce vor face fără el?” Buda le spune atunci că el nu va mai exista, că este un om ca și ei – tot atât de ireal și tot atât de muritor ca și ei – dar că le lasă „Legea”. Aici, avem deja o mare diferență față de Hristos. Dacă nu mă înșel, Iisus le-a spus discipolilor săi că, dacă se vor reuni doi, ei va fi al treilea, în timp ce Buda le-a spus: „vă las „legea” mea”. Cu alte cuvinte, el a pus în mișcare roata 9 legii” încă de la prima sa predică, ținută la Benares în Parcul Gazelelor, și numai după aceea vine istoria budismului. Și există atâtea forme: lamaismul, budismul magix, Mahāyāna (sau marele vehicul) care urmează Ilinayan-ci (micul vehicul) și budismul zen din Japonia.

După părerea mea, sunt două forme de budism care se aseamănă, care sunt aproape identice: cel predicat de Buda și cel practicat în prezent în China și Japonia, budismul zen, care sunt în esență la fel. Celelalte sunt încrustații mitologice, fabule. Unele din aceste fabule sunt

interesante. De exemplu, se știe că Buda putea să facă minuni însă nu-i plăcea să le facă. I se părea că ar fi o ostentație vulgară. Legat de asta, este o istorioară pe care aș putea să o povestesc: Istoria vasului de santal.

Într-un oraș din India, un negustor a tăiat o bucată de santal, din care confecționează un vas și îl pune în vârful unei trestii de bambus. O specie de bambus foarte înalt și alunecos. Iar negustorul spuse că va dăruia acest vas de «santal celui care îl va putea ajunge. Mai mulți învățați eretici au încercat să-l ia dar n-au putut. Ei au vrut apoi să-l mituiască pe negustor pentru a spune că au ajuns la vas. Între timp, sosește unul din discipolii mai mărunți ai lui Buda. Numele lui nu este menționat în scrieri, ci doar acest episod. Deci, vine acest discipol, vede în mijlocul pieței trestia înaltă de bambus și vasul de santal acolo sus. **x** \tund se ridică în aer, zboară de șase ori în jurul vasului, îl ia și îl dă negustorului. Însă când Buda află acest lucru îl expulzează din „Ordin” deoarece a comis o faptă atât de vulgară cum este miracolul.

Mai sunt și alte povești asemănătoare, dar în același timp, noi știm că Buda însuși a săvășit minuni. Spre exemplu această minune, nelipsită de o anumită grație. Nu știm dacă a fost concepută cu umor; eu cred mai mult că este un miracol de politețe. Este un moment în care Buda trebuie să străbată un deșert nisipos. Este ora de amiază. Atunci zeii din cele treizeci și trei de ceruri îi aruncă, fiecare, câte o umbrelă pentru a se proteja de soare. Iar Buda, care n-ar fi vrut să fie nepoliticos cu niciunul dintre zei, se multiplică în treizeci și trei de Buda, așa încât fiecare dintre zei vede de sus un Buda adăpostit sub o umbrelă, semn că a acceptat darul. După cum se vede, Buda face această minune din politețe.

Există și alte minuni ale lui Buda. Una dintre ele, care va fi iluminativă, este parabola săgeții și poate fi povestită astfel: Un om, spune Buda, a fost rănit într-o bătălie dar nu vrea să i se scoată săgeata. El dorea să afle mai întâi numele arcașului, de ce castă aparține, din ce material era făcută săgeata, în ce loc se afla arcașul, ce

lungime are săgeata. În timp ce tot puneă aceste întrebări, omul moare, „în schimb, spune Buda, cu învăț să smulg săgeata”. Ce este săgeata? Este Universul. Săgeata este ideea eului fiecăruia dintre noi, a tot ceea ce este ținut în noi. Buda afirmă că nu trebuie să ne pierdem timpul cu întrebări inutile, cum ar fi, de exemplu: este finit sau infinit Universul? Buda va trăi după Nirvâna sau nu? Totul este inutil; important este să smulgem săgeata. Este, deci, vorba de o exorcizare, de o lege a salvării. Buda spune această frază: „După cum oceanul vast are un singur gust, gustul sării, savoarea „legii” este savoarea izbăvirii”. Desigur, continuatorii s-au pierdut în multe discuții metafizice însă nu acesta este scopul budismului. De aceea, un budist poate să profeseze orice religie, cu condiția să urmeze această lege. Importante sunt cele patru adevăruri nobile: suferința, originea suferinței, vindecarea suferinței și, în fine, mijloacele de ajungere la vindecare. Cu alte cuvinte, țelul este Nirvâna. Ordinea adevărilor nu are importanță. S-a spus că acestea ar corespunde unei vechi tradiții medicale, potrivit căreia este vorba de boală, de diagnostic, de tratament și de vindecare.

Aici ajungem la partea cea mai complicată a budismului, pe care mintea noastră occidentală o acceptă cu certă dificultate pentru că o vedem ca pe o tradiție poetică, și anume ideea transmigrației. Nu transmigrația sufletului, întrucât Budismul neagă ideea de suflet, ci a unui număr infinit de transmigrații. În occident această idee este legată de diferiți gânditori, îndeosebi de Pitagora. Pitagora a recunoscut scutul cu care el a luptat în războiul Troiei pe când el avea alt nume. Întâlnim, de asemenea, această idee în a zecea Carte a Republicii, a lui Platon, în Visul soldatului Ei. Acest soldat vede sufletele care, înainte de a bea apă din Râul Uitării, își aleg destinul, iar între ei se afla Agamemnon, care a ales să fie vultur, Orfeu, care se decide să fie lebedă și Ulise, care în alt timp se numea Nadia, hotărâște să fie cel mai modest și mai anonim dintre oameni.

Avem. de asemenea, un fragment din Em-pedocles din Agrigento, în care el își amintește de viațile anterioare și spune: „Eu am fost fecioară, am fost ramură, am fost cerb și am mai fost un pește mut țâșnit clin marc4. Este curios că Cezar, care atribuie această doctrină druizilor – preoții britanicilor și ai galilor – se lăuda cu numeroasele lucruri pe care le-a întruchipat. El spune că nu există vreo formă în Univers care să nu fi fost și a sa: „Eu am fost comandant în lupte, eu am fost o spadă în mână, eu am fost un pod care traversa șaiszeci de râuri, eu am fost spumă a valurilor, eu am fost o stea, eu am fost o lumină, eu am fost un arbore, eu am fost un cuvânt într-o carte, eu am fost la început o carte”. Există un poem. cel mai frumos al lui Rubén Darío – Transmigración – a cărui temă începe astfel: „Eu am fost un soldat care a dormit în patul Cleopatrei, regina”. Apoi, mai departe, continuă spunând: „Numele meu, Tuiio Galo, mi l-au mâncat câinii, numele meu Tulio Galo și asta a fost totul”.

Transmigrația a fost o mare temă pentru literatură. O întâlnim, de asemenea. Între mistici, de exemplu Plotin, care afirmă că a trece de la o viață la alta este ca și cum ai dormi în diferite paturi și în diferite încăperi. Eu cred că noi toți am avut uneori senzația de a mai fi trăit odată un anumit moment, de a fi trăit un moment asemănător într-o viață anterioară. Într-un frumos poem al său, Dante Gabriel Rossetti spune: „I have been here before” (Eu am mai fost aici) și, adresându-se unei femei pe care el a avut-o sau pe care o va avea, adaugă: „Tu deja ai fost a mea și ai fost a mea de un infinit număr de ori și vei continua să fii a mea la infinit”. Iar aceasta ne duce la „doctrina ciclurilor”, care este apropiată budismului și care a fost respinsă de stoici și pita-gorieni. Ei aflaseră de această doctrină, potrivit căreia Universul constă dintr-un număr infinit de cicluri ce se măsoară cu ajutorul „calpelor”. „Calpa” este ceva care se află dincolo de intuiția noastră umană. Se imaginează, spre exemplu, un perete de fier, înalt de șaisprezece mile și care ța fiecare șase sute de ani este curățat cu o pânză fină de Benares. Când pânza

termina de șters zidul înalt de șaisprezece mile, atunci va fi trecut prima zi dintr-o „calpa”. Zeii, în această concepție, trăiesc cât durează „calpele” și după aceea mor.

Istoria Universului este împărțită în cicluri, iar în aceste cicluri sunt lungi eclipse, intervale în care nu există nimic sau în care rămân cuvintele din Veda (carte primitivă sacră din India, n.tr.). După aceea, aceste cuvinte devin niște arhetipuri care servesc la crearea lucrurilor. Divinitatea Brahma de asemenea moare și apoi renaște. Este un moment deosebit de patetic în care Brahma a renăscut după una din aceste „calpe”, după una din aceste eclipse și s-a aflat din nou în palatul său. Străbate încăperile palatului și vede că erau goale. Atunci el se gândește la alți zei, iar acești zei sosesc la ordinul său și cred că Brahma i-a creat fiindcă trăiau aici înainte.

Să revenim la această viziune asupra Universului și să ne oprim la ea. Înainte de toate, trebuie spus că budismul nu are un dumnezeu; sau ar putea avea un dumnezeu dar nu este esențial acest lucru. Esențial este să credem că destinul nostru a fost prestabilit de către Karma sau Karman. Cu alte cuvinte, dacă mie mi-a fost dat să mă nasc în Buenos Aires în anul 1899, dacă a fost să fiu orb și dacă mi-a revenit mie cinstea de a pronunța acum această conferință în fața dumneavoastră, toate acestea, ar spune budiștii, sunt opera vieții mele anterioare. Nu există nici un singur fapt din viața mea care să nu fie prestabilit de viața mea anterioară. Tocmai aceasta este ceea ce se cheamă Karma. Karma înseamnă o structură mintală, o foarte subtilă structură mintală. Noi „țesem” și „întrețesem” tot timpul vieții, în fiecare moment. Țesem nu numai voințele noastre, acțiunile noastre, dar și gândurile, visurile și semivisurile noastre, somnul și veghea, tot timpul țesem organismul nostru. Și acest organism asigură ca atunci când murim să se nască o altă persoană care moștenește exact același destin.

Deussenn – discipolul lui Schopenhauer – care îl iubea mult pe Buda, spune că în India s-a întâlnit cu un cerșetor orb pe care a început să-l compătimească. Dar

cerșetorul i-a spus: „Nu mă compătimi, căci dacă eu m-am născut orb, este pentru greșelile săvârșite în viața mea anterioară și e bine că sunt orb”. Deci oamenii acceptă durerea. Este, apoi, o frază, o frază teribilă a lui Gandhi, în care el se opune edificării de spitale, susținând că spitalele și actele de binefacere nu fac decât să se amâne, pur și simplu, plata unei datorii, și că nu trebuie deci să fie ajutați acei oameni; dacă ceilalți suferă, ei trebuie să sufere deoarece au de plătit niște păcate, iar noi, clacă îi ajutam, nu facem decât să întârziem plata de către aceștia a datoriei ce o au.

Așadar. Karma este o lege crudă, însă are o curioasă consecință matematică și anume: dacă viața mea actuală este determinată de viața mea anterioară, atunci această viață anterioară a fost, la rândul ei, determinată de alta, iar aceasta de alta și cealaltă prin alta și așa la nesfârșit. Deci, litera Z a fost determinată de V; iar V de X; și X de U; și U de către T etc. admitând că alfabetul are sfârșit dar nu are început. Budiștii și hindușii, în general, cred într-un infinit actual; ei cred că pentru a se ajunge la momentul actual a trecut un timp infinit, însă spunând infinit nu vreau să spun nedefinit, vreau să spun exact infinit.

Din cele șase destine care sunt permise oamenilor, (cineva poate fi un diavol, poate fi o plantă, poate fi un animal etc), cel mai dificil destin este acela de om, dar trebuie să folosim această posibilitate pentru a putea ajunge la Nirvâna budistă. Este și altă parabolă a lui Buda. El imaginează, pe fundul oceanului, o broască țestoasă și mai imaginează un inel, mai curând o brățară, plutind pe ocean. Apoi el își imaginează că, la fiecare șase sute de ani, broasca țestoasă scoate capul dar că foarte rar se întâmplă să-l introducă exact în cercul inelului. Ei bine, în legătură cu aceasta, Buda spune: „Tot atât de rar ca și întâmplarea cu broasca țestoasă și inelul, este faptul de a fi oameni. Trebuie, deci, să profităm de posibili de a fi oameni pentru a ajunge la Nirvâna”.

Acum, să vedem care este cauza suferințelor, care este cauza vieții din moment ce negăm conceptul

existenței unui dumnezeu, din moment ce nu există un dumnezeu personal care a creat Universul? Această concepție este ceea ce Buda numește Zen. Cuvântul Zen s-ar putea să ni se pară ciudat, dar hai să-l comparăm cu alte cuvinte pe care le cunoaștem.

Să ne gândim, spre exemplu, la „voința” lui Schopenhauer, care concepe lumea ca „Die Welt als Wille und Borstellung” („Lumea ca Voință și Reprezentare”). Altfel spus, există o „voință” – voință încarnată în fiecare din noi – și produce această „reprezentare” care este lumea. Această idee o întâlnim și la alți filosofi cu nume distinse ca: Bergson, care vorbește de „Elanul vital” și Bernard Shaw cu „The Life Force” („Forța Vitală”), care este același lucru. Însă este, desigur, o diferență și anume că pentru Bergson și pentru Shaw „Elanul vital” și „Forța vitală” sunt forțe ce trebuie să se impună, iar pentru asta trebuie să continuăm să visăm lumea, să creăm lumea. În schimb, pentru Schopenhauer, pentru sumbrul Schopenhauer, ca și pentru Buda, lumea este un vis, pe care, încetând să o visăm, putem ajunge la ea cu ajutorul unor îndelungate exerciții. Așadar, avem mai întâi suferința, care devine Zen și Zen produce viața, iar viața este, inevitabil, dificilă. Ajungem astfel la întrebarea: ce înseamnă a trăi? A trăi înseamnă să te naști, să îmbătrânești, să te îmbolnăvești, să mori și apoi vin alte rele, între care una deosebit de patetică: să nu fii împreună cu cei pe care îi iubești, ceea ce pentru Buda constituie una dintre relele cele mai teribile.

Încă ceva: trebuie să renunțăm la pasiuni. Sinuciderea, de exemplu, nu folosește deoarece este un act pasional. Astfel, se consideră că omul care se sinucide se află mereu în lumea visurilor, admitând că trebuie să ajungem la înțelegerea faptului că lumea este o aparență, un vis, că „viața este un vis”, după cum arată un titlu de Calderón. Dar aceasta trebuie să o simțim profund, iar pentru asta este necesar să ne dedicăm exercițiilor de gândire. În mânăs-urile budiste, unul din exerciții constă în aceea că neofitul trebuie să re trăiască din plin fiecare

moment din viața sa. De exemplu, trebuie să gândească: „acum este amiază, acum traversez curtea, acum mă voi întâlni cu superiorul” și, în același timp, trebuie să gândești că amiaza, curtea și superiorul sunt ireali, sunt ceva tot atât de ireal ca și el (neofitul). Căci budismul neagă eul.

Una din deziluziile budismului, una din deziluziile capitale, este cea referitoare la eu. În această privință ei sunt de acord cu Hume, cu Schopenhauer și cu Macedonio Fernandez, al nostru, care au negat, de asemenea, eul. Cu alte cuvinte, se cere să admitem că nu există un subiect. Ceea ce există ar fi o serie de stări. Apoi, dacă spunem „eu gândesc”, comitem o eroare, întrucât presupunem existența unui subiect constant, precum și a activității acestui subiect, care este gândirea. Ei bine, nu, nu este așa. Trebuia să se spună - afirmă Hume - nu „eu gândesc”, ci „se gândește”, cum se spune, de exemplu, plouă. Spunând „plouă”, nu ne gândim că ploaia efectuează o acțiune sau că apa exercită o acțiune. La fel cum spunem „e cald, e frig, plouă”, trebuie să spunem: se gândește, se suferă etc, evitând subiectul.

În mănăstirile budiste nofii sunt supuși unei discipline foarte dure. Desigur, ei pot părăsi mănăstirea în orice moment ar dori. Nu se notează nici măcar numele lor, îmi spune o prietenă. Neofitul intră în mănăstire și apoi este obligat să efectueze o serie de munci foarte dure. De exemplu, la un sfert de oră după ce au adormit sunt treziți; ei trebuie să spele, trebuie să măture și sunt pedepsiți fizic dacă dorm când nu le este permis. De asemenea, trebuie gândit tot timpul nu la vinovății, ci la irealitatea lumii. Este necesar să se facă un exercițiu continuu, de irealitate. Și ajungem astfel la budismul Zen și la Bodhisattva, care a fost primul patriarh, în secolul al VI-lea al erei creștine. Bodhisattva a trecut din India în China și aici se întâlnește cu un împărat, care aflase deja de budism. Împăratul îi arată câte mănăstiri a întemeiat și câți nofii budiști aveau, iar Bodhisattva îi spune: „Toate acestea aparțin unei lumi iluzorii; ele nu există, căci mănăstirile sunt tot

atât de ireale ca tine și ca mine”. După aceea, patriarhul se duce să mediteze, se așază în fața unui perete și meditează ani îndelungați, atât de mulți incit imaginea sa a rămas gravată în perete. Apoi, această doctrină ajunge în Japonia și aici formează ceea ce se numește budismul Zen, care este varianta japoneză a unui cuvânt chinez. Budismul Zen este, cred eu, cel mai pur dintre toate. Budismul Zen respinge orice bigotism. Nu există niciun fel de bigotism în budismul Zen și o dovadă este că în mănăstirile budiste scripturile sacre sunt folosite în scopuri ignobile. În timp ce maestrul, așezat lângă sobă, expune doctrina în fața elevilor săi, ia statuetele din lemn reprezentând pe Buda și le aruncă în foc. El spune: „Ce importanță are imaginea lui Bucla? Ceea ce importă este înțelegerea doctrinei”.

Încă ceva. În budismul Zen există un procedeu pentru a ajunge la iluminare. Dar acest procedeu servește numai după mulți ani. Se presupune că se ajunge brusc, la această stare, căci nu este vorba de a asimila un șir de silogisme. Neofitul trebuie să înțeleagă dintr-odată adevărul. Acest procedeu se numește Satori și constă în producerea bruscă a unui fapt, a unui fapt situat dincolo de logică.

Noi gândim totdeauna cu noțiunile de subiect, obiect, cauză, efect, logic, illogic, ceva sau contrariul său, dar, spun ei, trebuie să depășim aceste categorii. Astfel, după cum susțin doctorii în budismul Zen, se poate ajunge la adevăr printr-o intuiție bruscă, iar aceasta se realizează prin intermediul unui răspuns illogic. Spre exemplu, cineva îl întreabă pe maestru: „De ce a venit Bodhisattva din vest?” „De ce a venit din India primul patriarh?” Iar maestrul îi poate răspunde: „Chiparosul este o grădină de zarzavat”. Deci, el dă un răspuns cu totul nellogic, dar acest răspuns ar putea să trezească adevărul. Său. dacă nu, el este întrebat: „ce este Bucla la care maestrul răspunde: „trei livre de ina. Iar acest răspuns nu are un sens metaforic, alegoric, ci este un răspuns disparat pentru a deștepta, dintr-odată, intuiția. Sau, dacă nu, ar putea fi un șoc. Discipolul întreabă ceva, iar maestrul

poate răspunde printr-o lovitură. Și, în legătură cu aceasta, este o istorioară, firește trebuie să fie legendară, privind pe însumi Bodhisattva, primul patriarh.

Pe Bodhisattva îl însoțea un elev, care îi puneă întrebări, dar Bodhisattva nu-i răspundea niciodată. Discipolul începu să chibzuiască și, după un timp, și-a tăiat brațul stâng, după care l-a arătat lui Bodhisattva ca o dovadă că el dorea să-i fie discipol. Deci, pentru a dovedi seriozitatea intenției sale, neofitul s-a mutilat în mod voit. Atunci maestrul, fără a da atenție faptului în sine, care, în definitiv era un fapt fizic, un fapt iluzoriu, l-a întrebat „Ce dorești?” Tar discipolul îi spune: „Mi-am căutat multă vreme mintea și nu am găsit-o”. Maestrul spune: „N-ai găsit-o pentru că nu există”. În această clipă discipolul înțelege adevărul, înțelege că nu există eul, îotolege că totul este ceva ireal. Aici avem, mai mult sau mai puțin, esența budismului Zen.

Este destul de dificil să faci o expunere despre un cult, mai cu seamă despre un cult pe care nu-l profesezi. Însă eu cred că important nu este să vedem budismul ca pe o colecție de legende, ci ca pe o disciplină, care nu ne pretinde să practicăm ascetismul, din moment ce ascetismul a fost condamnat de către Buda. El nu ne îngăduie nici decăderea în libertățile vieții carnale, căci și aceasta a fost condamnată de Buda. Ceea ce ne cere este să cugetăm.

Iar aceasta cugetare nu trebuie să fie o cugetare asupra păcatelor noastre, asupra vieții noastre trecute. Spre exemplu, dacă eu aș fi fost un călugăr budist aș gândi în acest moment că am început să trăiesc acum, că întreaga viață anterioară a lui Borges a fost un somn. Cu alte cuvinte, ni se cere un exercițiu de ordin intelectual. Și astfel ne eliberăm treptat de Zen... Ajungem la o stare liniște. Asta nu înseamnă că Nirvâna echivalează cu senzația gândirii și o dovadă ar constitui-o legenda lui Buda. Buda, stând sub „smochinul sacru”, ajunge la Nirvâna și, bineînțeles, după ce a ajuns la Nirvâna continuă să trăiască și să predice „legea” încă mulți ani.

Acum, ce înseamnă a ajunge la Nirvāṇa? Înseamnă pur și simplu, că faptele noastre nu mai aruncă umbre. Deci, în timp ce trăim în această lume suntem supuși Karmei. Fiecare dintre acțiunile noastre întreține această structură mintală care se cheamă Karma. În schimb, când am ajuns la Nirvāṇa acțiunile noastre nu mai proiectează umbre, suntem liberi. O maximă, aparținând Sfântului Augustin, spune că atunci când suntem izbăviți nu mai avem de ce să ne gândim la bine sau la rău. Adică, vom continua să slujim binele, însă fără să ne gândim la aceasta.

Se pune, de asemenea, întrebarea: care este natura Nirvāṇei? Mai întâi trebuie spus că acest cuvânt Nirvāṇa este un cuvânt frumos. Am putea considera că atenția care a suscit-o budismul în occident se datorează, în bună măsură, acestui cuvânt atât de frumos: Nirvāṇa și pare imposibil ca acest cuvânt să nu însemne ceva încântător.

Iar acum să vedem ce este Nirvāṇa, luată literal. Nirvāṇa înseamnă stingere, domolare, liniștire. Astfel s-a presupus că atunci când cineva ajunge la înțelegerea Nirvāṇei se liniștește. Însă când moare, există Marea Nirvāṇa și atunci este stingerea. Contrar acestei interpretări, un orientalist austriac menționează că Buda folosea fizica epocii sale. Prin urmare, ideea de stingere nu era atunci la fel cu cea de acum, întrucât se credea (atunci) că o flacără, stingându-se, nu dispărea. Se credea că ea continuă să trăiască, că flacăra dăinuia în altă stare. Cu alte cuvinte, Nirvāṇa nu însemna neapărat stingere, dispariție, ci doar că vom continua dar în alt mod. Într-un mod inexplicabil pentru noi. În general, metaforele misticilor sunt metafore bisericești, pe când cele ale budiștilor sunt deosebite. Când se vorbește de Nirvāṇa nu se vorbește de vin de Nirvāṇa sau de trandafir de Nirvāṇa, sau de îmbrățișarea Nirvāṇei, ci, mai curând, este comparată cu o insulă. Cu o insulă solidă în mijlocul furtunilor. Este comparată, de asemenea, cu un turn înalt sau cu o grădină. Deci este ceva care există prin sine însăși, ceva care este dincolo de noi.

Desigur, ceea ce v-am spus astăzi este fragmentar. Însă ar fi fost absurd ca eu să vă fi expus o temă – căreia i-am dedicat atâția ani – cu dezinvoltura cu care v-aș fi arătat o piesă de muzeu. Și cred că, în pofida inadaptării minții noastre, am tratat-o cu rigoare și respect.

DESPRE

O MISTERIOASĂ SCRIERE CIFRATA

Diversele și, adeseori, contradictoriile doctrine având denumirea de Cabala provin de la un concept cu totul străin mentalității noastre: conceptul de carte sfântă. Se va spune că și noi avem un concept analog și anume conceptul de carte clasică, însă cred că îmi va fi ușor să demonstrez, cu ajutorul lui Oswald Spengler și al cărții sale *Der untergang des Aben-landess* (Decăderea occidentului), că cele două concepții sunt total diferite.

Să luăm deocamdată cuvântul clasic. Ce înseamnă el din punct de vedere etimologic? Clasic își are originea în latinescul *classis*, care se traduce prin fregată sau escadră. Așadar, o carte clasică trebuie să fie ordonată așa cum trebuie să fie totul ordonat la bordul unui vas – „shipshape” (pus la punct, ca pe navă), însă, pe lângă sensul acesta modest, o carte clasică trebuie să fie nu numai bine ordonată, dar și remarcabilă în domeniul său. Astfel, noi spunem, spre exemplu, că Don Quijote, Divina Comedie sau Faust sunt cărți clasice. Și, cu toate că uneori, cultul pentru aceste opt re a ajuns la o extremă exagerată, cele două concepte se deosebesc radical. Știm că grecii considerau Iliada și Odiseea ca fiind opere clasice. Alai știm că Alexandru cel Mare, după cum arată Plutarh, avea totdeauna sub pernă Iliada și spada – două simboluri ale destinului său de războinic. Totodată însă nici unui grec nu i-a trecut prin minte că Iliada ar fi perfectă cuvânt cu cuvânt. Se știe că în Alexandria, bibliotecarii din acest oraș s-au reunit pentru a studia Iliada și că în decursul acestui studiu ei au inventat atât de necesarele semne de punctuație (din păcate, în prezent uitate de multe ori). Așadar, deși se admitea că Iliada era o carte remarcabilă, clasică, un summum, o culme a poeziei, se

considera în același timp că nu fiecare hexametrul și fiecare cuvânt erau în mod categoric remarcabile. Există o frază a lui Horațiu, în care se spune: „Adesea bunul Homer dormitează”. Nimeni însă n-ar spune de pildă că „Sfântul Duh dormitează”. Deci în poziții și concepții diferite.

În pofida muzei sale (conceptul de muză este, de altfel, destul de vag), atunci când Homer afirmă: „Un om furios, acesta este subiectul meu” („An enraged man, this is my subject”) este posibil ca vreun traducător englez să creadă că Iliada nu era privită ca fiind remarcabilă cuvânt cu cuvânt, ci ca fiind supusă schimbării, și trebuia studiată istoricește, așa cum s-au studiat și se studiază operele de acest fel în mod filologic și istoric, situându-le într-un anumit context. Or, concepția despre o carte sfântă este cu totul diferită.

Dar, înainte de a intra în studierea concepției asupra unei cărți sfinte aș vrea să menționez – lucru necesar pentru buna înțelegere a Cabalei – că în antichitate concepția despre carte era diferită față de cea de acum. Astăzi noi considerăm că o carte este un instrument pentru a justifica, pentru a apăra, pentru a combate, pentru a expune, pentru a explica o doctrină. În schimb, în antichitate nu exista această idee; cartea era considerată un înlocuitor al cuvântului oral. Era privită numai în acest fel. Să ne amintim de acel fragment din Platon în care se spune: cărțile sunt ca statuile, sau ca efigiile: par ființe vii, dar când sunt întrebat ceva nu știu să răspundă. Pentru a depăși această dificultate, el a inventat dialogul platonian, în cuprinsul căruia se exploatează toate posibilitățile unei teme.

Avem, de asemenea, acea scrisoare (o scrisoare foarte frumoasă și foarte curioasă) trimisă de Alexandru Macedon. cum afirmă Plutarh, lui Aristotel. Acesta abia publicase Metafizica, mai exact trimisese manuscrisul la Atena pentru a i se face mai multe copii. Alexandru îi trimise» o scrisoare prin care îl critică, spunând că acum toți vor putea ști ceea ce înainte cunoșteau numai cei aleși. Aristotel îi răspunde apărându-se cu sinceritate:

„Tratatul meu a fost publicat și nu a fost publicat”. Cu alte cuvinte, nu se credea posibil ca o carte să expună complet tema dată. Atunci se gândea că o carte trebuia să fie doar un fel de ghid, ceva care să însoțească o învățătură orală.

Și, iată, acest lucru ne duce cumva la doctrina Cabalei, căci așa se gândea despre cărți. Avem, de asemenea, și alte opinii, de data asta împotriva lui Homer, opinii ale lui Heraclit și ale lui Platon. Deci, cărțile amintite erau apreciate și venerate însă nu erau cărți sfinte. Această concepție este specific orientală.

Putem să ne referim, de asemenea, la Pitagora. Se știe că Pitagora nu a lăsat niciun rând scris și se presupune că nu a făcut i-o pentru a nu se lega de un text. El dorea ca gândirea sa, după ce va muri, să continue să se trăiască în mintea discipolilor săi. De aici vine și maxima *Mayivter di vit*, care din păcate mai întotdeauna se folosește greșit. *Maejisteu dixit* nu vrea să însemne că „maestrul a spus și cu asta discuția se încheie”. Dimpotrivă, înseamnă exact contrariul: un pitagorian proclama o teorie, care, poate, nu ar fi în tradiția pitagoriană, cum ar fi, de exemplu, teoria timpului ciclic. Iar când se afirma că aceasta nu ar corespunde tradiției, spuneau *Magister clixit* și aceasta le permitea să inoveze. Pitagora însuși a dovedit aceasta. El considera că, în fond, cărțile te înlănțuie sau, pentru a spune cu vorbele „scripturii”, litera ucide dar spiritul însuflețește. Acum, să trecem la ideea despre cărțile sacre, idee tipic orientală.

Spengler semnalează, în capitolul lucrării sale *Dar untergang des Abenlandes*, capitol consacrat culturii magice, că străvechiul Coran este un tip de carte magică. Dar, ce este Coranul? Pentru „ulemas”*, pentru maeștrii în legile musulmane, el nu este o carte ca celelalte. Coranul este o carte (aceasta pare de necrezut dar așa se afirmă) anterioară limbii arabe; ca atare ea nu poate fi studiată în mod istoric sau filologic, din moment ce este anterioară arabilor, anterioară limbii lor și anterioară Universului. Nu se admite nici măcar ideea că ar fi o operă a lui Dumnezeu, ci este considerată ceva mult mai intim și mai misterios.

Pentru musulmani Coranul este un atribut al lui Dumnezeu, ca sentimentul său de ură, de milă sau de dreptate. Chiar în Coranul însuși se vorbește despre o carte misterioasă, mama cărților, arhetipul ceresc al Coranului, care se află în cer și este venerat de îngeri.

Așadar, aici apare noțiunea de carte sfântă, cu totul diferită de noțiunea de carte clasică. Se susține că într-o carte sacră sunt sfinte nu numai cuvintele ci și literele cu care acestea au fost scrise. Această concepție stă și la baza studierii scripturii de către cabaliști. Presupun că acest „modus operandi” al cabaliștilor se datorează dorinței de a încorpora gândirilor gnostice în mistica evreiască pentru a se justifica față de scriptură, pentru a fi ortodocși. În orice caz, putem „vedea” cu multă ușurință (eu aproape nu am dreptul să vorbesc despre acest lucru) care este și care a fost „modus operandi” al cabaliștilor, care au început să aplice această stranie știință în sudul Franței, în nordul Spaniei – în Catalonia – și apoi în Italia, în Germania și câte puțin în toate părțile. De asemenea, au ajuns în Israel, căci ei nu erau de aici, ci proveneau mai curând din rândurile gânditorilor gnostici și ai catarilor!

Ideea este următoarea: Pentateuh-ul **, Tora, este o carte sfântă, ceea ce vrea să însemne că o inteligență infinită a consimțit să îndeplinească o sarcină omenească de a scrie o carte. Sfântul Spirit a consimțit să facă literatură, ceea ce este tot atât de necrezut ca și a presupune că Dumnezeu a consimțit să fie om. Însă acest consimțământ a avut un caracter foarte intim: Spiritul Sfânt consimte să scrie literatură și scrie o carte, iar în această carte nimic nu poate fi întâmplător spre deosebire de scrierile umane în care există ceva întâmplător.

Este cunoscută venerația superstițioasă cu care sunt înconjurate Quijote, Macbeth, Chan-son de Roland ca și atâtea alte cărți – în general una de fiecare țară – cu excepția Franței, a cărei literatură este atât de bogată, încât admite cel puțin două tradiții clasice; dar nu voi intra în această chestiune.

Ei bine, dacă unui Cervanțist i-ar trece prin minte să

spună: cartea Quijote începe cu două cuvinte monosilabice terminate în N: (en, un); avem apoi un cuvânt din cinci litere (hujar, loc, n.tr.) și două cuvinte de câte două litere (de Za), iar apoi avem Mancha, care poate fi din șase litere sau cinci - dacă se consideră ch ca o singură literă - și dacă Cervantistul nostru ar pretinde să tragă concluzii din toate acestea, ne-am gândi imediat că este nebun. În schimb, Biblia a fost studiată în acest fel.

Se spune, spre exemplu, că ea începe cu litera Bet, inițială de la Breshit. Pentru ce se spune: „la început, zeii a creat cerurile și pământul”, verbul punându-se la singular, iar zeii la plural? Pentru ce se începe cu litera B? Deoarece această literă inițială, în ebraică, probabil este același lucru cu B - inițială de la Bendición (binecuvântare, n.tr.) - din spaniolă; de altfel, nu se putea ca textul să înceapă cu o literă care ar fi corespuns unui blestem; el trebuia să înceapă cu o binecuvântare. Bet: inițială ebraică de la Brață, care înseamnă binecuvântare.

Există și o altă împrejurare, foarte curioasă, care trebuie să fi avut o influență profundă asupra Cabalei: și anume împrejurarea potrivit căreia Dumnezeu, ale cărui cuvinte au avut rolul de instrumente ale operei sale (după cum spune marele scriitor spaniol Saavedra Fajardo). „Creatorul” creează lumea prin intermediul cuvintelor; astfel, „Creatorul” spune „să fie lumină” și s-a făcut lumină. De aici s-a ajuns la concluzia că lumea a fost creată de cuvântul lumină ori prin intonația cu care „Creatorul” a rostit cuvântul lumină. Dacă ar fi spus alt cuvânt și cu altă intonație, rezultatul n-ar fi fost lumina, ci cu totul altceva.

Iar acum ajungem la ceva aproape tot atât de incredibil ca și cele arătate până acum. Ceva care șochează mintea noastră, noi nefiind orientali (care o șochează puternic și pe a mea), dar la care este datoria mea să mă refer. Când ne gândim la cuvinte, gândim în mod istoric că aceste cuvinte au fost la început sunete și numai după aceea au ajuns să fie litere. În schimb, în Cabala (unde cuvântul vrea să însemne receptare, tradiție)

se presupune că literele sunt anterioare cuvântului. Altfel spus, literele au fost instrumentele lui Dumnezeu și nu cuvintele alcătuite din litere. Este ca și cum ne-am închipui că scriptura - împotriva întregii experiențe - a fost anterioară pronunțării cuvintelor. Și astfel se pretinde că nimic nu este întâmplător în scriptură: totul este determinat, ca, de exemplu, numărul literelor.

Apoi, se inventează echivalențe între litere. Se vorbește de scriptură ca și cum ar fi o scriere cifrată, o criptografie. Deci este tratată în acest fel și se inventează diferite legi pentru a o citi. Spre exemplu, se poate lua fiecare literă din scriptură și se va vedea că fiecare literă este începutul altui cuvânt și așa mai departe pentru fiecare literă din text.

Sau, dacă vruți, putem să formăm două alfabet: unul, să spunem, de la A la L și altul de la M la Z (sau care ar fi literele ebraice), considerându-se că literele de deasupra sunt echivalente cu cele de jos. După aceea, textul se poate citi (pentru a folosi un cuvânt grecesc) Boustrophedon: adică de la dreapta la stânga, apoi de la stânga la dreapta, apoi de la dreapta la stânga. De asemenea, se poate presupune că literele au o valoare numerică. Toate acestea formează un fel de criptografie, dar totul poate fi descifrat, iar rezultatele sunt demne de atenție din moment ce fuseseră prevăzute de inteligența divină care este infinită. Se ajunge astfel - prin mijlocirea acestei criptografii, a acestei munci care amintește de aceea a Scarabeului de aur al lui Poe - la Doctrină.

Bănuiesc că Doctrina a fost anterioară vechiului „modus operandi”. Bănuiesc că se întâmplă cu Cabala ceea ce se întâmplă cu filosofia lui Espinoza și anume că ordinul geometric a fost posterior. Cabaliștii au fost influențați, cred, de gnosticii din Alexandria, iar sistemul lor trebuie să fi derivat de la aceștia, apoi, pentru ca să se înrudească totul cu tradiția ebraică, ei au căutat această ciudată metodă de descifrare a literelor.

Curiosul „modus operandi” al cabaliștilor se bazează pe o premisă logică și anume ideea că sfânta scriptură este

un text absolut, iar un text absolut nu poate fi în niciun fel opera hazardului. Să ne întoarcem la exemplul cu Quijote: Dacă Cervantes ar fi fost Sfântul Spirit, atunci scrierea lui ar fi început cu o monosilabă terminată în **n** (En), apoi se trecea la alta terminată, de asemenea, în **n** (un), pe urmă ar veni fugar (cinci litere) și apoi de la (din nou patru litere). Toate acestea nu erau întâmplătoare deoarece nimic nu poate fi întâmplător într-un text absolut.

Firește, nu există texte absolute; în orice caz, textele umane nu sunt. Se știe că în proză se acordă atenție îndeosebi sensului cuvintelor, în timp ce în poezie se ține seamă mai ales de sunet. O funcție prevalează asupra celeilalte. Dar, într-un text redactat de o „intelligență infinită”, de Sfântul Spirit, cum ar putea exista vreo slăbiciune? Cum să apară vreo fisură?

Totul trebuie să fie fatal, nu? Iar cabaliștii, prin transpunerea de litere, prin citirea piezișă a textului sau citirea Boustrophedon (cum am spus) de la dreapta la stânga, de la stânga la dreapta și apoi, din nou, de la dreapta la stânga, apoi prin înlocuirea unor litere cu altele și căutarea sensului simbolic al cuvintelor, prin toate acestea au formulat sistemul denumit Cabala.

În justificarea acestui sistem se arată că Sfânta Scriptură este o scriere infinită, căci altminteri cu ce s-ar deosebi de atâtea scrieri umane. Prin ce s-ar deosebi cărțile unor regi de cărțile de istorie? Prin ce s-ar deosebi Cântarea Cântărilor de un poem? Prin ce s-ar diferenția alte cărți de biografiile regilor? Trebuie pornit de la presupunerea că toate cărțile sfinte au sensuri infinite. Să ne amintim de ce am spus în altă conferință despre acea sentință a lui Escoto Erigena, care a spus că Biblia are sensuri infinite ca penajul multicolor al unui păun regal. Sau despre altă referire, în care se presupune că există patru sensuri ale Scripturii, asemănătoare cu cele pe care și Dante și le-a atribuit operei sale. Avem, deci, un text cu infinite sensuri și avem, pe lângă aceasta, un sistem care a fost dedus din lectura acestuia.

Sistemul ar putea fi enunțat în felul următor: avem la

început o ființă asemănătoare, să spunem, dumnezeului lui Spinoza, cu diferența că dumnezeul lui Spinoza este infinit de bogat, în timp ce în En sof el va fi pentru noi infinit de sărac. Este vorba de o ființă primordială iar despre această ființă nu putem spune că există, căci dacă spunem că există, atunci spunem, de asemenea, că și stelele există, și oamenii și furnicile... Or, cum ar putea să fie toate acestea încadrate în aceeași categorie?

Nu, această ființă primordială nu există. De asemenea, nu putem spune nici că gândește, deoarece a gândi este un proces logic, înseamnă a trece de la o premisă la o concluzie.

Nu putem spune nici că iubește, pentru că a iubi ceva înseamnă a simți că acel lucru ne lipsește. Nu putem spune nici că creează; în En sof el nu creează, căci pentru a crea trebuie să-ți propui un scop iar apoi să-l realizezi. În afară de aceasta, dacă El este infinitul (diverși cabaliști îl compară cu marca, văzută ca un simbol al infinitului) cum ar putea el să iubească alt lucru? Și ce altceva ar putea să creeze, dacă nu altă ființă infinită care s-ar confunda cu el? Apoi, dat fiind că din nefericire era necesară crearea lumii, avem zece emanații, așa-numitele Sejirot care izvorăsc din El, care sunt iradiate de El, dar care nu sunt posterioare Lui.

Aici, iată, avem ceva foarte dificil de înțeles: ideea Ființei eterne, care a avut dintotdeauna aceste zece emanații. Aceste zece emanații, emană una din alta, formând zece. Textul ne spune că acest număr corespunde degetelor de la mină. Ei bine, o primă emanație se numește Corona, iar aceasta se arată ca o rază de lumină care izvorăște din En sof, o rază de lumină care nu-l micșorează, căci El este o ființă nelimitată, care nu poate fi micșorată. Din această primă emanație, numită Corona, izvorăște alta, iar din aceasta alta și așa mai departe până la completarea numărului de zece. Fiecare emanație este tripartită; fiecare Sejirot este o triadă, în care se pot distinge trei părți. Una este aceea prin care se comunică direct cu Ființa superioară. Alta este centrală, esențială.

Cea de a treia servește pentru comunicarea cu emanația inferioară.

Astfel ajungem la zece Sejirot și cele zece constituie un om care se cheamă Adam Kad-mon, „omul arhetip”. Acest om se află în cer iar noi suntem reflecții ale acestui om ceresc. Acest om, rezultat al celor zece emanațiuni, emană, la rândul lui, o lume, apoi alta și așa până la patru lumi. Cea de a treia lume este lumea noastră materială, iar cea de a patra este lumea infernului. Și toate acestea sunt incluse în Adam Kadmon, în care se află omul și microcosmosul său: toate lucrurile.

Cred că acest sistem nu constituie o piesă de muzeu al istoriei filosofiei. Acest sistem are o anumită aplicare: el poate servi nu numai ca o curiozitate a istoriei filosofiei; el ne poate ajuta să gândim, eventual pentru a înțelege – dar cuvântul este cam pretențios – pentru a încerca să înțelegem Universul.

Aici ne întoarcem la gnostici care au fost anteriori cu multe secole cabaliștilor. Gnosticii au un sistem asemănător: au un dumnezeu și acest dumnezeu este indeterminat. Din acest dumnezeu numit Pleroma (Plenitudinea), din această emanație, deci, emană alta și din aceasta alta și fiecare emanație constituie un cer (rezultă un fel de turn de emanații). Ajungem astfel la numărul trei sute șaiszeci și cinci, întrucât, cum se vede, în toate acestea este amestecată și astrologia. Când ajungem la ultima emanație, anume aceea în care o parte din divinitate tinde spre zero, aici ne vom întâlni cu dumnezeul care se cheamă Iehova, cel care a creat lumea cu toate slăbiciunile sale.

De ce a trebuit să creeze această lume atât de plină de erori, atât de plină de orori, atât de plină de păcate, atât de plină de suferințe fizice, atât de plină de sentimente de vinovăție și atât de plină de crime? De ce? Pentru că, atunci când se ajunge la partea din divinitate care a fost diminuată, acea foarte mică parte rămasă, este insuficientă și creează o lume expusă greșelilor.

Același mecanism îl avem în cele zece Se-jirot și în

cele patru lunii create. Însă aceste emanații, pe măsură ce se îndepărtează de En sof, de nelimitatul, de cel neștiut, de Ocultii – cum sunt numiți în limbaj figurat de către cabaliști – aceste emanații își pierd din forță și ajungem în cele din urmă la acea emanație care a creat lumea. Această lume în care ne aflăm noi, atât de plini de erori, atât de vulnerabili și expuși primejdiei, atât de puțin bucurându-ne de fericire. Este lumea noastră. Și cred că ideea aceasta nu este o idee absurdă; cred că este o idee pe care am putea-o prelua, deoarece aici avem de-a face cu o problemă eternă care este problema răului. Este o problemă care, iată, este tratată în mod strălucit, uimitor, în cartea lui Iov care, după Freud, este o operă majoră a literaturii.

Dumneavoastră vă amintiți de istoria lui Iov. Omul drept, persecutat, omul care vrea să se justifice înaintea lui Dumnezeu, omul condamnat de către amicii săi, omul care crede că nu a reușit să se justifice și căruia, în colo din urmă, Dumnezeu îi vorbește din vârtejul norilor. Și Dumnezeu îi spune că El este dincolo de măsura umană. El ia două exemple curioase și anume elefantul și balena, precizând că el i-a creat. Probabil, simțim – acest lucru îl observă Max Brod – că elefantul, Behemot, fiind atât de mare are nevoie de un nume la plural, apoi Leviatan, balena, sunt doi monștri. Ei bine, Max Brod spune că El este tot atât de neînțeles ca și acești monștri și că El nu poate să fie măsurat de către oameni.

La această concluzie ajunge și Spinoza, când spune că a da atribute umane lui Dumnezeu este ca și cum un triumghi ar afirma că El este eminentemente triumghiular. Și că, dacă spunem că Dumnezeu este drept, milostiv, bun etc. ar fi ceva la fel de antropomorf ca și cum am pretinde că Dumnezeu are chip, sau ochi, sau mâini.

Este vorba doar de o divinitate superioară. Avem, de asemenea, alte emanații, inferioare. Cuvântul „emanație” pare cuvântul cel mai inofensiv, cel mai potrivit pentru ca Dumnezeu să nu aibă nicio culpă, pentru ca orice culpă să revină, cum a spus Schopenhauer, nu regelui, ci

miniștrilor, cu alte cuvinte „emanațiilor” care au produs lumea noastră. Și acum să vedem unele tentative de apărare a răului. Avem, de asemenea, alte emanații, inferioare, ținneau că răul este negarea, că, de exemplu, răul este pur și simplu absența binelui. Dar, pentru orice om cu simțuri normale, această definiție este falsă. Cred că o durere fizică oarecare (spre exemplu, o durere de măsele) este tot atât de vie, sau chiar mai vie, decât orice plăcere. Cred că nefericirea nu este pur și simplu absența fericirii; este ceva concret. Când suntem nefericiți simțim acest lucru ca o nefericire.

Sunt și alte argumente, între care unul foarte elegant – dar la fel de neadevărat, adus de Leibniz – în apărarea răului. El spune: „Să ne imaginăm două biblioteci. Prima este alcătuită dintr-o mie de exemplare din Encida, care este considerată o carte perfectă și care, într-un fel, poate și este. Biblioteca cealaltă conține o mie de cărți de valori eterogene între care se află și Eneida. Care din cele două biblioteci este superioară? Evident, a doua”. Astfel, Leibniz ajunge la concluzia că răul este necesar lumii pentru variație, pentru diversificare. Un alt exemplu pe care el obișnuiește să-l folosească este cel al unui tablou, al unui tablou frumos, să spunem al unei pânze de Rembrandt. În această pictură sunt și locuri mai întunecate, care ar putea corespunde răului. Însă Leibnitz pare să uite atunci când dă exemplul cu pictura, sau pe cel cu cărțile, că una este să existe cărți proaste într-o bibliotecă și cu totul altceva este să fii aceste cărți. Căci dacă noi mn și una din aceste cărți, am fi condamnați la infern. (În Cabala, de asemenea, infernul corespunde lumii inferioare, mai sus aflându-se lumea umană și apoi lumea materială).

Nu toți gânditorii se extaziază ca Kierke-gaard, deși nu știu dacă totdeauna a fost așa, care a spus că, dacă în tot Universul ar trebui să fie un singur suflet în infern, dacă infernul ar urma să fie înlocuit de un singur suflet și i-ar reveni lui să fie acel suflet – necesar pentru diversitatea lumii – el ar intona din străfundul infernului laudă Atotputernicului.

Nu știu clacă este ușor să simți în acest fel. Nu știu dacă, după câteva minute de infern, Kicrkegaard ar mai fi gândit la fel. Însă ideea, cum se vede, se referă la o problemă esențială: problema existenței răului, problemă pe care gnosticii și cabaliștii o rezolvă în același fel.

Ei o rezolvă spunând că Universul este opera unei divinități deficiente, că Universul este opera unei divinități în care fracțiunea respectivă de divinitate tinde spre zero. Cu alte cuvinte, este opera unui dumnezeu care nu este Dumnezeu, a unui dumnezeu având o descendență foarte îndepărtată de Dumnezeu. În ce mă privește, nu știu dacă mintea poate lucra cu asemenea cuvinte ca dumnezeu și divinitate

Astfel avem toate legendele lui Golem, care au fost atât de frumos folosite de Gershom Scholem în cartea sa Simbolismul Cabalei, care, cred, este cartea cea mai clară pe această temă, iar eu am putut verifica personal că, de exemplu, este aproape inutil să cauți sursele originale. Am citit, de asemenea, frumoasa și cred corecta traducere (eu nu cunosc, bineînțeles, ebraica) a lui Sefer Ietzira – Cartea Creațiunii scrisă de Leon Lujovne. Am citit și o versiune a lui Zohar sau Cartea Splendorii. Însă aceste cărți nu sunt scrise pentru a învăța pe careva Cabala. Sunt scrise pentru a insinua Cabala; pentru ca cineva care studiază Cabala să poată citi aceste cărți și să devină mai întăriți, dar ele nu spun tot adevărul. Ele sunt ca tratatele publicate și nepublicate ale lui Aristotel.

Acum, să revenim la Golem. Se presupune că dacă un rabin învață sau ajunge să descopere numele secret al lui Dumnezeu și îl rostește asupra unei figuri umane făcute din argilă, această figură se va anima și atunci se va numi Golem. Potrivit uncia dintre versiunile legendei, pe fruntea lui Golem s-a scris cuvântul EMET, care înseamnă „adevăr”. 4. Golem crește. Dacă este lăsat singur continuă să crească și este un moment în care este atât de înalt încât stăpânul lui Golem nu-l mai poate ajunge. Atunci, acesta îi cere să-i lege ghetete. Golem se apleacă și atunci el suflă și șterge prima literă (din cuvântul EMET înscris pe fruntea

lui Golem) și rămâne MET (moarte) iar atunci Golem cade, transformat în pulbere, la picioarele sale.

Există altă legendă potrivit căreia un rabin sau câțiva rabini, câțiva magi creează un Golem și-l trimit unui învățat, capabil și el să facă acest lucru, dar care respinge aceste supersau cu Doctrina color trei sute șaiszeci și cinci a gnosticilor. Sunt sigur că nu. Desigur, putem accepta ideea unei divinități deficitare, a unei divinități care este nevoită să creeze lumea cu material potrivit și astfel ajungem la cele spuse de Bernard Shavv: „God is the making” („Dumnezeu se creează”). Adică, Dumnezeu este ceva care nu aparține trecutului, care, eventual, nu aparține nici prezentului și care este Eternitatea. Dumnezeu este ceva care ar putea fi viitorul; iar dacă suntem drepți, dacă noi iertăm pe dușmanii noștri, dacă suntem marini moși, de asemenea, dacă suntem inteligenți și lucizi – contribuim la construirea lui Dumnezeu.

Este o pagină din cartea lui II. G. Wells Focul nepieritor – în care eroul parc preluat dintr-o variantă a cărții lui Iov și urmărește, mai mult sau mai puțin, aceeași acțiune. Acest personaj, când stă sub anestezie, visează că intră într-un laborator sărăcăcios, în care lucra un om bătrân. Acest om bătrân era Dumnezeu. Și personajul vede că Dumnezeu era cam nervos. „Fac tot ce pot, îi spuse El, dar trebuie să lupt cu un material foarte dificil”.

Să revenim la ideea existenței binelui și răului. Răul ar fi materialul intratabil de către Dumnezeu, iar binele ar fi bunătatea. De-a lungul anilor, binele, care este menit să triumfe, va triumfa. Eu nu știu dacă oamenii cred în progres, însă eu cred că progresul există, chiar și numai în forma spiralei lui Goethe. Cu alte cuvinte mergem și ne întoarcem, dar în ansamblu ne îmbunătățim. Se va spune, cum putem vorbi de acest lucru în timpurile noastre caracterizate prin atâtea cruzimi? Desigur, în aceste timpuri de atâtea cruzimi se iau prizonieri trimiși probabil în lagăre de concentrare sau ia carceră. În schimb, în vremea lui Alexandru Macedon era absolut natural ca o armată victorioasă să ucidă pe toți învinșii și ca un oraș

învins să fie ras de pe pământ.

Deci, într-un fel noi ne îmbunătățim viața și poate, și din punct de vedere intelectual ne perfecționăm, de asemenea. O dovadă în acest sens ar fi chiar faptul atât de modest, atât de mărunț, că pe noi ne interesează ce au gândit gnosticii sau ce au gândit cabaliștii. Avem o inteligență deschisă și suntem gata să studiem nu numai inteligența altora, dar și prostia altora, superstiția altora. Deci, într-un fel, înaintăm. Toate acestea ne duc la concluzia că atât de extravaganta Cabala este nu doar o piesă de muzeu, ci poate fi în același timp un tip de metaforă a gândirii.

Și acum, dacă am vorbit despre Cabala aș dori să vorbesc despre unul din miturile sale, despre una din legendele cele mai curioase ale Cabalei: legenda lui Golem, care a inspirat acea faimoasă nuvelă a lui Gustav Meyrink și care mie mi-a inspirat un poem. Ideea legendei este următoarea: Dumnezeu a luat un bulgăre de pământ (cred că Adam vrea să însemne pământ roșu) căruia i-a insuflat viață și astfel l-a creat pe Adam. Pentru cabaliști, Adam ar fi primul Golem. El a fost creat printr-un cuvânt divin și printr-o insuflare de viață. Și cum în Cabala se spune că numele lui Dumnezeu este întregul Pentateuco, în afară de cazul în care literele nu sunt amestecate, dacă cineva ar poseda numele de Dumnezeu sau dacă cineva ar ajunge la Tetragramaton - la acest nume din patru litere - și va ști să-l pronunțe în mod corect, el ar putea să creeze o lume și în acest fel să creeze, de asemenea, un Golem, un om.

Știți. Totuși i-l trimit. Atunci rabinul îi vorbește, iar Golem nu poate răspunde deoarece nu poate gândi și nu poate vorbi (îi sunt refuzate aceste facultăți). Deci, Golem nu răspunde și atunci rabinul îi spune: „oști creat de magi, întoarce-te în pulberea ta”, iar Golem cade destrămat la picioarele sale.

Este și altă legendă, povestită de Scholem în cartea sa despre Simbolismul Cabalei, în care se reușește, după mari eforturi (participă numeroși discipoli, căci un singur

om nu poate să studieze sau să înțeleagă Cartea Creațiunii), să creeze un Golem.

Dar, în mod curios, acest Golem se naște cu un pumnal în mână. El cere celor care l-au creat să-l ucidă „pentru că, spunea el, dacă trăiesc s-ar putea să fiu adorat ca un idol”. Și, este știut că idolatrizarea, pentru Israeliți, ca și pentru protestantism, constituie unul din păcatele maxime.

M-am referit aici la unele legende, însă aş vrea să revin la cele spuse la început și anume la acea doctrină, care mie nu mi se pare absurdă, care ar putea, cred, să fie luată în seamă, mai ales gândind că în fiecare dintre noi este o particulă de divinitate. Este evident că lumea nu poate fi opera unui dumnezeu atotputernic, a unui creator drept și depinde de noi salvarea acestei părți de divinitate. Aceasta ar fi învățătura pe care Cabala ne-o sugerează nouă acum. Deci, mai mult decât ar fi o curiozitate studiată de istorici și lingviști. Ca și marele poem al lui Victor Hugo „Ce que dit la bouche d'ombre” Cabala și-a însușit doctrina pe care grecii o numeau Apokadstasis, potrivit căreia toate creaturile, inclusiv Cain și Demonul, se vor întoarce, după îndelungate transmigrații, pentru a se confunda din nou cu izvorul din care au provenit.

BORGES ȘI ORIENTALII

Îi sunt recunoscător prietenului Gualberto pentru ideea de a-l însoți la câteva din conferințele ținute de Jorge Luis Borges la Montevideo și mai cu seamă pentru ocazia nesperată de a-l cunoaște personal. Mă rog, cam mult spus „a-l cunoaște”. Fiind don Gualberto unul dintre admiratorii care-i formau lui Borges un entuziast anturaj-gazdă în timpul vizitelor sale în Uruguay, m-a dus în camera unde scriitorul aștepta anunțul de începere, s-au îmbrățișat și m-a prezentat. „Iată un amic de-al meu, din România, aflat cu treburi pe aici”. El a înclinat puțin capul, m-a „privit” cu ochii lui încețoșați, larg deschiși, de orb, mi-a întins mâna. „Sunt bucuros să vă salut, domnule. Vă imaginați că nu am prea des ocazia să întâlnesc români. Dar despre țara dumneavoastră, cu numele atât de frumos, atât de latin, de

„România”, am putut afla lucruri de laudă. Vă felicit și vă invit să ascultați ce poate se urni un nevăzător ca mine despre această soră mai tânără a noastră, botezată nu știu de ce Uruguay, și pe care o socotesc a doua mea patrie”.

L-am ascultat cu o școlărească atenție, fixându-mi pe șevaletul minții chipul, parcă sculptat într-o marmură vie, al acestui „monstru” al spiritualității contemporane. Mă gândeam cum ar putea un pictor să-i „prindă” liniștea, mereu la pândă, care dă o neobișnuită seninătate înfățișării sale. Fața masivă, cu proeminențe puternic conturate și brazde adânci în jurul gurii și pe fruntea prelungită mult de puținătatea părului cărunț tras pe spate, este luminată intens de ochii mari, obsedanți, orbi.

Despre aceste câteva clipe de reală emoție, întinată poate doar de nerăbdătoarea noastră curiozitate, mi-am amintit mai târziu după tulburătoarele dezvăluiri făcute de Borges în vestita sa conferință „La Ceguera” (Orbirea), și pe care, firește, m-am grăbit să o reconstitui chiar a doua zi”.

„Oamenii, spunea atunci scriitorul, își imaginează pe orbi ca fiind închiși într-o lume întunecată. Cum aflăm chiar dintr-un vers al lui Shakespeare, în care se afirmă: „privind obscuritatea pe care o văd orbii”. Dacă prin obscuritate înțelegem întunecime, imaginea din versul amintit este falsă. În mud cert, două din culorile pe care orbii nu le mai văd sunt negrul și roșul. Pe mine, care aveam obiceiul să dorm în totală obscuritate, mă jenează condiția de acum de a dormi în această lume de piclă. de pklă verzuie sau albăstruie, vag luminoasă, care este lumea orbului. Așadar lumea orbului nu este noaptea întunecoasă pe care o presupun oamenii...”. „Susțin, arăta el spre încheierea captivantei conferințe, am spus și susțin că orbirea este un mod de viață și anume un mod de viață care nu este totalmente rău, totalmente dăunător... Orbul trebuie să admită că nenorocirea sa nu este o nenorocire totală, mai ales dacă orbul are o vocație artistică. Atunci, într-un fel, este salvat... Deci trebuie să înfruntăm orbirea cu bărbăție... Iar acum, aș vrea să termin cu un vers din

Goethe care spune la un moment dat „alles nahe werde fern” („tot ce este aproape se îndepărtează”). El s-a referit la crepusculul zilei. „Tot ce este aproape se îndepărtează”. Într-adevăr, la înserare obiectele cele mai apropiate de noi par că se îndepărtează de ochii noștri, așa cum lumea vizibilă s-a îndepărtat de ochii mei. Goethe poate că s-a referit nu numai la crepusculul zilei, ci și la viața însăși. Astfel „tot ce este aproape se îndepărtează” se referă și la acest lent proces al orbirii, despre care v-am vorbit, în dorința de a demonstra că orbirea nu este o nenorocire totală și că ea trebuie să fie un prilej ca omul să se arate puternic”.

Să revenim însă la „Borges și orientalii” \ Există sute de pagini scrise, mai exact – spuse, în care eroul povestirii noastre își mărturisește sentimentele, impresiile și amintirile despre această a doua sa patrie care este Uruguayul. Ce e de făcut? Don Gualberto m-a scos din încurcătură și de această dată, relatându-mi câteva din dialogurile ce au avut loc între un cunoscut de-al său, publicistul uruguayan Enrique E. și Jorge Borges.

„Cred – relatea publicistul – că am conversat mai mult de zece ori, în cadru cu totul neprotocolar, la Buenos Aires și Montevideo, cu acest scriitor argentinian, poate cel mai bun produs pe care l-a dat literatura patriei lui Lugones, a lui Leopold Marechal, a lui Carri-ego. Am ascultat multe din nenumăratele dizertații ale lui Borges, în aparență inocente deși adeseori deosebit de tăioase, inconfundabila sa manieră de a vorbi, și nu contenea să vorbească, simțeam căldura, noblețea ce transpăreau din opiniunile sale și niciun moment, chiar când îl auzeam aruncând asupra cuiva sau asupra a ceva cele mai șocante judecăți, nu sesizau vreo notă necuviincioasă”.

Și acum, iată o secvență din discuția avută în Montevideo, în micul hotel „Cervantes”, Borges refuzând să fie găzduit în luxosul hotel „Victoria Plaza”. Era singur, odihnindu-se lungit pe pat, aproape în întuneric. „N-am auzit trecând niciun tramvai pe strada Soriano, a ținut să-l informeze Borges pe vizitatorul de la acea oră de amiază;

n-am auzit nici măcar zgomotul de la cinematograful de alături. Se pare că aici nu există sunete... Este ceva deosebit în aerul, în mirosul acestui hotel: este aerul orașului Montevideo însuși, pe care eu îl cunosc atât de bine. În copilărie eu am locuit pe strada Buenos Aires, în casa unchiului meu, Luis Melian Lafinur. O stradă cu lumină de felinar. Era de fapt singura formă de iluminat din Montevideo și din Palenno ale copilăriei mele. Cu asta vreau să spun o melafoia pe care puțini „portenos” o înțeleg: „Montevideo este Buenos Aires pe care l-am pierdut, prin urmare Buenos Aires este o periferie a Montevideo-ului”. Tatăl meu îmi spunea uneori cu reproș „vos no sos portefio” (tu nu ești om al portului/Buenos Aires/). Eu, nu că nu aș fi fost „porteno”; s-a întâmplat că o mare parte din copilăria și tinerețea mea am petrecut-o pe malurile fluviului Uruguay, în Salto Oriental, în Rio Negro și în Tacuarembó. Spre exemplu, acțiunea din „Funès, cel bun de memorie” se desfășoară în Fray Bentos, cu străzile lui din pământ bătătorit de trecerea carelor și cu lungi poteci din cărămidă. De asemenea, aici, pe pământul Oriental au fost plasate în mare parte „El muerto”, un amplu pasagiu din „Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, „Cealaltă moarte”, „Forma spadei”, „Celălalt duel” și alte povestiri pe care le-am uitat. Ei bine: eu nu mă simt nici mai mult oriental nici mai puțin argentinian prin plasarea geografică a acestor povestiri, nici prin antiartighismul meu, nici prin afecțiunea ce o am față de Anglia, nici, în fine, prin resentimentele mele față de Juan Perón, nici prin indiferența mea față de Gardel și de tangoul său, nici prin faptul că-mi place milonga. Invențiile naționalismului sunt întotdeauna niște tonterii. Guvernatorul general Juan de Rosas, de exemplu, era un laș. De fiecare dată când trebuia să se confrunte cu o acțiune militară îl apuca durerea de măsele... Nu același lucru se poate spune de președintele Manuel Oribe, care a fost un viteaz, în timp ce, cum am mai spus, Rosas, din nefericire pentru mine și familia mea, căci mi-a fost un strămoș, era tocmai contrariul”...

O altă discuție a avut loc la Buenos Aires, în austerul său apartament din strada Mai pu. „Azi dimineată, încep Borges direct ce voia să spună, au venit la mine niște tipi de la Emece propunându-mi un contract pentru un film bazat pe povestirea mea „El muerto”. Mi-au spus că au îndoieli în ce privește peisajul. S-ar putea să meargă la Entre Ríos, unde este o regiune cu dealuri împădurite ori să filmeze peisajul original în regiunile stâncoase și în Montevideo, Tacuarembó, Río Grande de Sul sau în Paso del Molino. Îmi amintesc bine de Paso del Molino, din apropierea capitalei. Aici soseau coloanele de căruțe, erau multe prăvălii, bodegi și băcănii. La Paso del Molino diminețile sunt de neuitat. Împreună cu mama străbăteam întreaga zonă plină de construcții străvechi, de ziduri și ruine, de vâlcele cu mult cer. Pe atunci, cerul era incalculabil...”

Întreruperea a fost bruscă, neașteptată, presărată cu măiestrie de umor. „Băieți, întrebă el edresându-se interlocutorului și colegului său de la cinematografie, voi aveți ceva de făcut în noaptea asta?” „Nu, în niciun fel. Nu ne-am dat seama dacă v-am deranjat prea mult la o oră așa de Urzic”... „Nici vorbă, preciza el, eu mă gândeam să vă invit la o „calaverada” (nesăbuintă). „Calaverada?” „Dn, vă invit să bem un pahar cu lapte la Saint James, pe colț Córdoba și Mai pii. Acolo vom putea să continuăm discuția.

La Saint James nu era nimeni în afară de o pereche și un client care ne-a privit cu atenție dându-și seama că îl flancam pe Borges, binecunoscut ca o celebritate ce era. La o măsuță, într-un colț luminat mai slab, scriitorul și-a reluat discursul, dintr-un punct cu totul imprevizibil. „Voi ați fost vreodată înamorați? Ei bine, eu am fost amoretat de o \crișoară de a mea în Salto din Uruguay. Era mai mare decât mine. Ea avea douăzeci de ani. iar eu doisprezece. Într-o zi, când era de-acum destul de în vârstă, i-am dezvăluit secretul meu. Știți ce mi-a răspuns? Că și-a dat seama. Așa este primul amor, ca un delir. Am povestit această istorioară mai ales unei tinere pe nume Suzana. Da, este o fericire să fii înamorat de Suzana... însă din

nefericire eu nu sunt”.

Este amintită cu plăcere de către Montevideoani o altă întâlnire eu Borges, tot la Buenos Aires. Fanny, îngrijitoarea, i-a spus vizitatorului uruguayan, pe care la întâlnit să aștepte în salon, că este neliniștită deoarece „domnul” deși a ieșit mai de mult nu s-a întors. „Vai, s-o fi pierdut cu ploaia asta mare de afară!” Dar n-a fost nimic, căci după o jumătate de oră s-a auzit soneria. Fanny a alergat la ușă, ajutându-l pe Borges, ud learcă, să intre în casă. „Ce s-a întâmplat, Señor!” „Ei, mai nimic, un duș. Credeam că merg spre nord, dar presupun că am luat-o spre est. O persoană de omenie, care din nefericire a rezultat că era admirator al guvernatorului general Rosas, m-a adus până la poartă”. „Señor, îl întrerupse îngrijitoarea, în salon vă așteaptă cineva care a mai fost zice, și altă dată”. „Cine? este cumva Bioy Casares?” întrebă Borges. „Nu, domnu’ Bioy a telefonat că nu poate veni. E cineva care zice c-ar fi dintr-o bandă...” „Aha; atunci spune-i urugunyanului că îl invit să cineze cu mine, numai să mă schimb. Este un adevărat noroc că a venit cineva pe timpul ăsta”. (J. L.B. repeta, intenționat, această istorioară la întâlnirile sale cu uruguayenii, plângându-se că nu mai are ținare de minte, dar amuzându-se că de fiecare dată „repetă” într-o versiune îmbunătățită). Borges, ghidat cu discreție de Fanny, se îndreaptă cu un mers nesigur spre musafirul din Banda Oriental, cu mâna întinsă în gol, întrebând cine era vizitatorul. „Sunt Enrique E., maestro”, spuse oaspetele. „Bună, prietene, dar rogu-te, nu-mi mai spune maestro”. „Este un fel de a vorbi. Cred că dvs. nu vă amintiți de mine”. „Nu, nu-mi aduc aminte, dar nu are importanță. Sunt orb și bolnav. N-o lua ca o nepolitețo. Spui că ești Oriental? Eu cred că numele de Banda Oriental este mai muzical decât Uruguay. Mic, Uruguay îmi sugerează ceva de geopolitică. În țara dumitale am trăit o parte din viața mea”. „Se vede, citindu-vă, deși în povestirea Abelino Arredondo ați confundat unele denumiri cu cele din țara dvs. a „îmi pare rău. Voi vorbi imediat cu Emece. N-aș vrea ca editura să lase

erorile în operele complete la care se lucrează. Ce vor spune cititorii? Doar nu sunt nord-american. În sfârșit, mie drag Uruguayul. Mama mamei mele a fost uruguayană, născută în Mercedes, iar tatăl ci, Isidor Accvedo, de loc din San Nicolas, s-a stabilit în Montevideo”.

Preliminariile fiind oficiate, s-a trecut la convorbirea propriu-zisă. „Să vorbim de scriitori”, propuse Borges. Și tot el: „L-am cunoscut bine pe Enrique Amorim. Am călătorit mult prin Uruguay cu el. Era un scriitor bun, dar nu întotdeauna. „El paisano Aguiller” și „Las quitenderas” sunt cărți bune. Ca poet e însă slab. P’ieeare cu harul său. În Snito l-am cunoscut, de asemenea, pe Horacio Quiroga. Amorim îl admira mult. Avea idei interesante pentru povestiri, dar, în general, le scria slab. „Las quitenderas” sunt cărți bune. Ca poet e decât povestirea”. „Însă trebuie să aveți în vedere că pentru Quiroga literatura era ceva secundar. El profera să monteze o barcă, să taie o bucată de deal, să fabrice un motor. Pădurea îl atrăgea mai mult decât orașul”. „Și mie îmi pare mai interesantă viața lui Quiroga decât ce-a scris, preciza Borges. Exact contrariul cazului meu. Mic nu mi s-a întâmplat niciodată ceva deosebit...”. „Bine, dar din unele poeme reiese că ceva totuși vi s-a întâmplat uneori...”. „Nu știu ce să spun. E foarte curios cu poemele astea. Bioy Caseres, de exemplu, zice că nu sunt un bun poet și că sunt mai bun povestitor. Eu cred că în ambele cazuri am multe limite”. „Dacă cel care a scris „La noche ciclica” sau „El tango” nu este un poet bun, Caseres ar trebui să caute pe altcineva”. „Unele îmi ies bine, altele așa și așa”, replică Borges. „În plus, în cazul dvs., Jorge Borges, poezia nu constă doar în poeme ci în întreaga dvs. operă”. „Gracias, dar poezia este ceva cu totul deosebit. Nu știu cum să spun, dar gândește-te la Julio Herrera y Reissing, compatriotul dumitale uruguayan. Are poeme groaznice; aproape toate sunt exterioare, decorative. S-a făcut celebru cu „Torre de los Panoramas”, unde a trăit. Cred că își spunea rege sau principe și avea paji; o adevărată curte. Extravaganțele sunt întotdeauna suspecte. Poet era Rubén Darío, un mare poet, cu toate că

a scris și uncie vulgarități intolerabile. Mi se pare că uruguayana Susana Soca era mai subtilă și mai profundă decât Herrera. La fel a fost Del mira Agustini. Herrera căuta ritmuri și forme. Adesea reușea, dar nu spuneau absolut nimic. Îi lipsea profunzimea. Casaravilla Lemos, un poet uitat, era superior acestui principe”.

„Dar despre naratorii uruguayeni ce spuneți?

„Deja am vorbit despre Amorim. Acevedo Díaz era bun. Quiroga a comis erori. Dintre cei actuali, știu puțin sau deloc. Nu pentru că aș fi orb, clar pentru că nu prea citesc cărți recente. Am încredere în cei vechi întrucât pentru ceva au supraviețuit, nu? Dar revenind la cei actuali, îmi pare a fi foarte bun Juan Carlos Onetti. Da, cum să nu! Am citit câteva romane și o povestire, cu mai mulți ani în urmă și nimic mai mult. Dar mi-a rămas în memorie ca un scriitor adevărat. M-am întâlnit odată cu el. Este un om zgârcit la vorbă.

„Onetti vă consideră pe dv. un maestru. Vorbește, când vorbește, despre perfecțiunea lui Borges”.

„E ciudată treaba asta cu perfecțiunea. Desigur, lui Onetti i-au scăpat majoritatea imperfecțiunilor mele. Se vede uneori că scriitorii buni nu se pricep prea mult la literatură... Iar scriitorii proști, o întoarse Borges râzând, se pricep încă mult mai puțin”.

„În Uruguay, sau, cum vă place să spuneți, în Banda Oriental, v-au fost editate cel puțin zece cărți”.

„Nu știu exact câte. Sunt diferite. În acest moment îmi vin în minte trei poeme: „Montevideo”, „Milonga para los orientales” și „A una moneda”. Însă cele mai bune povestiri mi se par a fi „El muerto”, „Funès, el memorioso” și „La otra muerte”. Cel mai reușit îmi pare „El muerto”. „Nu credeți că cea mai bună povestire este totuși „Funès...?” „Nu spun că mi-ar dispăcea. Eu sunt un sceptic și nu cred în victorii literare. Funès... l-am scris de-a lungul a multor nopți de insomnie. Nu l-am scris la Fray Bentos ci, aici, în Buenos Aires. Am vrut ca personajul cărții să fie un om simplu, un îmblânzitor, pentru a nu da minții omenеști dimensiuni imposibile și pentru ca

povestirea să nu fie prea intelectuală. Când am terminat, m-am simțit într-o stare de pace și mi-a dispărut insomnia". „Cum ați ajuns la alegerea peisajului?" „Cred că asta se datorează copilăriei mele, sângelui. Sunt povestiri deopotrivă argentinienne și uruguayene. Eu niciodată n-am simțit limitele dintre cele două patrii și niciodată n-am ținut seama de ele".

Asta e! spuse cu un aer triumfător prietenul meu, bunul don Gualberto. Adică de ce n-am fi mândri de sentimentele lui Borges față de orientali? Îți dai seama? Cel mai de seamă scriitor argentinian contemporan a dorit și a știut să plaseze în mica geografie a pământului nostru câteva din cărțile sale nepieritoare. Și a știut că adevărata frățietate nu se află în blazoane și nici (cum se spune într-unul din poemele lui Borges) în „banchetele celor care se plictisesc", ci, pur și simplu, în dragostea curată pentru locurile pe care le-a cunoscut și care ne identifică, pentru oamenii buni ai acestor locuri. Iată de ce, ori de câte ori am avut privilegiul de a-l avea printre noi, știam că cea dintâi bucurie a sa era să-l conducem spre cartierele și casele aducătoare de amintiri. Și așa, luându-l de braț pe acest venerabil domn cu baston, îl vedeam, îl simțeam când umil și nefericit, când afabil sau ironic, cu un neobișnuit amestec de candoare și genialitate, capabil deopotrivă de cine știe ce idei năstrușnice și de uimitoare și memorabile adevăruri. Nimic nu era surprinzător la acest octogenar înțelept, cu vocație de adolescent teribil, care a fost Jorge Luis Borges.

VALERIU POP

ADDENDA la

„CĂRȚILE ȘI NOAPTEA".

GÂLCEAVA CĂRTURARULUI CU LUMEA

Încercând să-l aflijeze pe Jorge Luis Borges unei „familii de spirite", cititorul care consulta studiile și articolele publicate despre marele scriitor argentinian rămâne perplex: pentru Roger Caillois, traducătorul sau în franceza, Borges e un „enciclopedist" pe linia lui Jules Verne, Arnold Toynbee și Saint John Perse; Ventura

Dorește vede în el un Quevedo „corectat” de lecturi din Thomas de Quincey, Stevenson și Ches-terton; Manuel Dur în îl consideră urmaș al lui Lugones, Gomez de la Seama, Huidobro șiapol-linaire; cei care îi examinează ideile filosofice citează pe Platon, Plotin, Nicolaus de Cusa, Hobbes, Berkeley, Hume, Schopenhauer, Nietzs-che; alții îi găsesc afinități electiv cu Poe, Valéry, Steme, Wilde, Leon Bloy; în fine, Ra-fael Gutierrez Girardot indica linia: Mallarmé, Proust, James Joyce, Hermann Broch, Robert Musil, Kafka. Nu sumedenia de nume e surprinzătoare aici, ci diversitatea coordonatelor intelectuale și literare pe care le implică. Ce legătură poate să existe, de pildă, între Jules Verne și Mallarmé, între Lugones și Wilde, între Platon și Musil?

Iată însă că e destul să citim cu atenție un „eseu” al lui Borges însuși, pentru ca perplexitatea să se risipească. Scriind despre „precursorii lui Kafka”, acest spirit paradoxal spune că autorul Procesului vine din... Zenon din Elecă, din Han Yu (scriitor chinez din secolul al XIX-lea, din Kierkegaard, din poetul englez Browning, din Leon Bioy și din lordul Dunsany și continuă: „Dacă nu mă înșel, textele disparate pe care le-am amintit seamănă cu Kafka, dar nu seamănă deloc între ele. Faptul din urma e cel mai semnificativ. În fiecare din aceste bucăți, se găsește, într-un anume grad, singularitatea lui Kafka, dar dacă Kafka n-ar fi scris, nimeni n-ar fi putut să-și dea seama”. Și mai departe: „Cuvântul precursor este indispensabil vocabularului critic, dar se cade ca el să fie purificat de orice conotație de polemica sau de rivalitate. Fapt este că fiecare scriitor își creează precursorii să-i Aportul sau modifica concepția noastră despre trecut la fel ca și cea despre viitor. E vorba de un tip de relație în care identitatea sau pluralitatea oamenilor nu mai are nicio importanță”. (Otras Inquisicio-nesi.

Într-adevăr, nenumăratele nume de filosofi, savanți, istorici și literați care pot fi – și care trebuie – rostite în legătura cu Borges nu impietează deloc asupra singularității, asupra originalității sale. Acestui mare

cărturar, a cărui formație culturală se împlinește din cercetarea filosofilor greci și moderni (Berkeley și Schopenhauer îndeosebi), a ereziarhilor fără număr din Evul Mediu, a gânditorilor gnostici și esoterici, a comentatorilor musulmani ai lui Aristotel, a scalzilor nordici, a filosofiei patristice și a matematicilor superioare, a literaturilor de limbă spaniolă și anglo-saxonă etc etc, acestui adevărat Doctor universalis îi face mare plăcere să-și etaleze erudiția, îndreptată mai ales spre ceea ce e bizar, sofisticat, straniu. Vanitate de intelectual sau prețiozitate alexandrină? În termenii acestei alternative, răspunsul e ușor de dat, dar el ar fi nedrept. Căci Borges cochetează cu erudiția. O dovedesc faimoasele și suculentele sale falsuri: citarea de nume de autori și de tipuri de cărți deopotrivă de inexistente, referințele născocite de el însuși, citatele apocrife – toate amestecate inextricabil cu opere de autori reali, cu texte reproduse în mod riguros. Uluitoarea erudiție a lui Borges se hrănește deopotrivă dintr-o cunoaștere enciclopedică autentică și din voluptatea rafinată a truculenței cărturărești, a mistificării istoriei și literaturii – iar acest amestec savant, de real și imaginar, exprimă o concepție asupra lumii și, bineînțeles, asupra artei.

Mitul centra! cel mai semnificativ al întregii literaturi borgesiene – care consacră genul fantasticului metafizic – este „ficțiunea” intitulată T/on, Uqbar, Orbis tertius. O societate secretă din secolul al XVII-lea, care a jurat să rivalizeze cu un Dumnezeu a cărui existență o nega, inventează mai întâi o țară imaginară din Asia Mică, numită Uqbar; savanții și artiștii acestei țări imaginează, la rândul lor, o întreagă planetă – Tlon – alcătuind apoi enciclopedia ei, pe care o răspândesc, în mod discret, în lumea noastră. Trăsăturile fundamentale ale culturii și civilizației doniene sunt următoarele: concepția filosofică a locuitorilor este idealismul absolut, de nuanță panteistică; singura știință practică este psihologia, căci – odată ce realitatea este ideală – orice raport între fapte devine un fenomen de asociere psihică sau de memorie; limbile

vorbite pe această planetă sunt compuse exclusiv din verbe sau adjective (substantivele nefiind decât aglomerări de senzații); viața practică se desfășoară aproape ca pe pământ, cu deosebirea că tlântenii au posibilitatea de a crea orice obiect „real” prin simplul fapt de a-l dori; atare obiecte se numesc hroniruri, ele sunt un fel de cristalizare a gândirii, și posedă proprietatea de a putea fi multiple rămânând totuși unicate, succedându-se ca propria lor imagine; literatura, în fine, este redusă la imagine; ea își este sieși subiect, se reflecta pe ea însăși, înlocuind lumea reală evocată în mod obișnuit în romanele și poemele noastre prin labirintul fictiv al Uterelor¹. Povestirea lui Borges se încheie cu o constatare alarmantă: lumea imaginară conținută în Enciclopedia Tlon începe să „curgă” aproape pe nesimțite în spațiul terestru care se vede treptat inundat de hroniruri; donizarea totală a Terrei este, așadar, doar o chestiune de timp...

Tlon, Uqbar, Orbis tertius reprezintă, fără îndoială, profesia de credință idealistă a lui Borges, reluată de altfel în multe eseuri și „ficciones”. Dar – după cum subliniază un comentator ca Maurice Jean Lefèvre (în revista L’Herne, 1964, caiet consacrat în întregime scriitorului argentinian) într-un inteligent și spiritual articol intitulat „Cine a scris Borges?” – autorul ne previne, în același timp, că idealismul absolut este o teorie „irefutabilă și totodată de nesusținut”. „Irefutabilă... dacă orice obiect, așa cum George Berkeley ne demonstrează pe îndelete în Tratatul său, nu este decât un obiect al Gândirii și nu poate avea existență în afara spiritului care îl concepe. De nesusținut, dacă cel mai mare neajuns al idealismului este faptul de a fi trebuit să-l inventăm, de a ne fi permis să-l inventăm. Căci idealismul (ca orice filosofie) e o imagine (mai mult sau mai puțin fidelă) a universului nostru. Dar cine zice imagine enunță o separație de netrecut între ceea ce spiritul își reprezintă și realul reprezentat. Dacă tot ceea ce este, este gândire, atunci tot ceea ce este gândire e real. Un astfel de univers nu poate fi decât lipsit de orice falie, absolut plin – și atunci unde mai încapă gândirea,

lipsa, imaginea, iluzia și speculația filosofilor?” Borges însuși, întrebându-se ce deosebire există între un obiect numai dorit sau numai conceput, și între un obiect realizat efectiv prin tehnica hronirului, ezită să răspundă, la finele povestirii sale, refugiindu-se în dosul unei fraze de scrib învederat: Ce-mi pasă ce va deveni lumea, eu mă mulțumesc să revăd o traducere engleză a lui Quevedo!...

Dincolo de corpul doctrinar al unei anumite filosofii, Tlon, Uqbar, Orbis tertius exprimă o atitudine existențială: conflictul dintre imaginație și natură, gâlceava Cărturarului cu Lumea. „Primul ciclotron – scrie Michel Carrouges, comentând această povestire – este imaginația urnană în care de la începuturile Istoriei se desfășoară disocierea sistematică a tuturor elementelor, a tuturor formelor, a tuturor forțelor naturii. Astfel, în mijlocul pământului sălbatic, z-a format sfera pământului cultivat, apoi sfera și mai mică a pământului construit, iar în aceasta modelarea edificiilor și a conținutului lor după imaginea spiritelor axtsce, chineze, egiptene, gotice, futuriste... Robinetul, butonul electric, ascensorul, temperatura plăcută dintr-un avion ce zboară peste pol și mii de alte obiecte, sunt realizarea exactă a tuturor ficțiunilor din basmele cu zâne. Tlonizarea accelerată a lumii noastre este evenimentul major al Istoriei moderne. De fapt, această donizars era în germen din clipa când omenirea a început să designeze prin cuvinte arbitrarie și gratuite peisajele de pe pământ și multitudinea ființelor. În momentul când sfera insolită a obiectelor fabricate, imaginate de către om, cuprinde întreaga suprafață a globului, hărțile detaliate ale Lunii și ale lui Marte ne avertizează că se pregătește donizarea celorlalte planete din cosmos”.

Mitul lui Tlon este, deci, un mit al civilizației și culturii, transpus în „cheia” unui cărturar obsedat de infolii, pentru care substanța unei pagini – supremă cristalizare a activității Spiritului – se revarsă în univers, modelându-l. Fantezia creatoare, facultate ghidată de intelect, despre care Baudelaire – pe urmele lui Poe –

spunea că este „producătoare de ireal” și „cea mai științifică dintre toate facultățile”, devine la Borges agent al realului: îl configurează și-l explică în același timp.

Dacă realul poate fi creat în felul acesta, ca imagine, înseamnă că Universul însuși e o Carte: iată prima viziune asupra lumii pe care și-o plăsmuiește Borges. Lumea e o bibliotecă, spune Cărturarul din Buenos Aires. iar descrierea ei – conținând în sine aceleași contradicții ca și viața imaginară de pe fantezista planetă* Tlon – formează textul unei „fiecion” intitulată Biblioteca din Babel Obsesia Cărtii – vis hrănit cu o rece feroare de către Mallarmé – vine la Borges din străfundurile copilăriei, de la primele lecturi de basme în casa părintească, în mijlocul unei biblioteci cu „o sumedenie de cărți englezești”...Eu care îmi imaginam Paradisul / ca un fel de bibpotecă”, spune el într-o poezie din volumul El Hecedor. A imagina Universul ca o bibliotecă înseamnă a opera o dublă restaurație a lui, extrem de prețioasă pentru Borges: mai întâi, a-l scoate din fluxul devenirii, a-l sustrage timpului necruțător (căci o bibliotecă e, în primul rând, memorie oprită pe loc, fixată, salvată de la ruină); apoi, a-l ordona, a descifra o ierarhie și o formă în haosul eterogen al lumii sensibile, a opune o ordine, fie ea chiar „fictivă”...asiaticei dezordini a lumii reale”. Cartea – ca pentru unul din eroii săi, Dahiman (din povestirea Sur) care, simțindu-se amenințat de a fi omorât ia un volum din o m/e și una de nopți „ca pentru a-și ascunde realitatea” – are pentru Borges funcția de a ne detașa de real, delectându-ne cu ordinea și savorele unei lumi fictive, singura în care Spiritul se simte într-adevăr în largul lui.

Babelul universului nostru e, așadar, un turn-labirintic, un turn-bibliotecă, în care se află orânduie toate lucrările care pot fi obținute permutând – în toate felurile posibile – cele 25 de simboluri ortografice. Rezultă că numărul acestor tomuri, deși foarte mare (1.312.000 la puterea 25), este totuși limitat, și că nu există două volume asemănătoare. Biblioteca ar conține tot ceea ce ar putea fi scris în tomuri de câte 410 pagini, în toate limbile

imaginabile, în materie de știință, istorie, utopie, plus lucrările lipsite de orice sens (cele mai numeroase!) și cataloagele bibliotecii (unul singur adevărat, mii și mii de cataloage false!). Dar, după cum remarcă același M.J. Lefèvre, un asemenea catalog nu poate exista: „Să presupunem că volumele sunt aranjate în felul următor: mai întâi toate lucrările a căror primă literă e A, apoi cele a căror primă literă e B etc. în grupa lucrărilor A, cele a căror a doua literă e A, apoi cele a căror a doua literă e B. Și așa mai departe. Se observă imediat că un catalog ar trebui să menționeze, pentru a descrie și a situa o lucrare anumită, toate literele acestei lucrări. Cu alte cuvinte, catalogul din Babel, pentru a designa fiecare volum, trebuie să reproducă în întregime fiecare volum. Catalogul e deci o a doua biblioteca identica cu prima și conținută în ea. Ceea ce e imposibil prin ipoteza, dacă toate lucrările sunt distincte. Concluzia este că o lume finită și totală nu-și poate conține propria sa imagine”. Cu alte cuvinte – și aceasta e adevărata concluzie care arunca o lumina revelatoare asupra lui Borges făcând din el un Cânturar în conflict tacit cu Lumea – literatura fiind o imagine a lumii, e posibilă numai dacă aceasta lume e infinită și lipsită de sens. Rostul însuși al literaturii este acela de a oferi o viziune coerentă asupra realului. Lumea noastră – în concepția lui Borges – nu este decât un amestec inextricabil de real și imaginar; în condițiile ei, Cartea este posibilă, ca o virtualitate, ca o imagine incompletă, niciodată încheiata, menită să stabilească un e-chilibru, oricât de precar ar fi acesta, între finit și infinit. Ca atare, fiecare carte își este sieși subiect; ea trebuie să cuprindă în sine, măcar ca virtualitate, toate variațiile posibile, precum și contrariul lor: ea este deci rezultatul unei ars combinatoria, ciclice, adică o întreprindere cu caracter esențialmente problematic, sinteză delicată a Realului și Posibilului.

Pentru Goya, „somnul rațiunii” năștea monștri. Pentru Borges trezia Spiritului – bântuită de propriile sale lumini – naște, „ficțiuni”, soluții posibile ale realității. Între

acestea, una care-l fascinează pe acest om de bibliotecă este aceea a Autorului unic al tuturor cărților lumii. Ideea nu este nouă: Shelley susținea că teate poeziile culturii umane sunt doar fragmente ale unui singur poem universal; Emerson afirma: „O singură persoană este autorul tuturor cărților care există în lume”; iar Valéry ar fi dorit o Istorie a Literaturii înțeleasă ca „o istorie a spiritului în calitatea sa de producător sau consumator de literatură... fără ca numele vreunui scriitor să figureze în ea”. Idealul lui Borges este o totală depersonalizare a scriitorului, scufundarea lui în anonimatul literar, cu ștergerea oricăror urme de particularitate și originalitate artistică. Admirându-l pe Valéry, el îl admiră în măsura în care acesta a „depășit trăsăturile distinctive ale unui eu” devenind – ca Shakespeare văzut de William Hazlitt – „nothing în imself”. De altfel, ce poate fi mai iluzorie decât originalitatea și paternitatea literară? Nicio operă nu e originală, deoarece „cantitatea legendelor sau a metaforelor de care e capabilă Imaginația umană e limitată”; în schimb, orice operă are un caracter „ecumenic”, e universală, oferă o imagine a Totului pentru toți.

Cavaler „sans peur ni tache” al ordinii spirituale, Cărturarul din Borges respinge tot ceea ce se înscrie în ordinea obiectivă a naturii, chiar și hrana sa cărturărească, adică uriașa bibliotecă a culturii universale. Operele existente au intrat, de ani, de secole, de milenii, în ordinea naturii, a istoriei omenirii. De aceea, acestora Borges le va prefera „ficțiunile” sale, falsa sa bibliotecă în care autorii și operele născocite de el se bucură de aceeași atenție ca și cele reale. Căci, după cum remarcă Jean Cassou, imaginația lui Borges nu produce ci inventează cărți, punând bazele unei „biblioteci fictive a omenirii”, invadând lumea cu hronirurile sale. Iată orgolioasa ambiție dintotdeauna a Spiritului: aceea de a concura, cu propriile sale plăsmuiri, ordinea încălcată de fatalitate a realului. Ambiție deșartă, fără îndoiala I Căcl odată desprinsa de autorul ei (indiferent dacă s-a născut dintr-un șoc cu

realitatea; sau numai din combinația savanta și factice a altor opere), orice opera intra în lanțul fatalității universale, se integrează unei ordini obiective și - pierzându-și libertatea, al cărei rod a fost un timp - urmează linia unui destin stabilit din afara ei.

Pentru a-i asigura o libertate neîngrădita în viitor, Borges lasă opera în seama cititorului, insistând de nenumărate ori asupra lecturii ca act care asigura viața operei literare. „Cartea nu este o entitate închisă: e o relație, e un centru de nenumărate relații”, scrie el. Fiecare carte renaște la fiecare lectură, iar istoria literară este istoria felurilor și motivelor de o citi, în aceeași măsură - dacă nu mai mult - în care e istoria modalităților de a scrie (Gerard Genette) ...O literatură diferă de alta mai puțin prin text, cât prin felul în care e citită: dacă mi-ar fi dat să citesc orice pagină de astăzi - aceasta de exemplu - așa cum va fi ea citită în anul 2000, aş cunoaște literatura anului 2000”, zice Cărturarul. De aceea, inventând autori și opere el citește în felul sau propriu literatura de acum câteva secole; căci invențiile sale sunt făcute din combinații ale unei literaturi deja existente. Din punctul său de vedere, e ca și cum aceste opere și acești autori ar fi existat într-adevăr cândva: din întâlnirea lor s-o născut el, Borges; așa cum din întâlnirea - de care vorbeam mai sus - dintre Kierkegaard și Browning s-a născut Kafka. Dar, dacă aceasta e un fapt real, înseamnă că neconținut trebuie să parcurgem invers desfășurarea temporală: cauza este posterioară efectului, „sursa” se află în aval, pentru că - aici - sursa este tocmai confluența a doua opere într-o sinteză su* perioară, unificatoare. Așadar, timpul literar este reversibil, pentru că „în fiecare clipa spiritului nostru i se oferă totalitatea spațiului literar” (G. Genette). Astfel, Borges ne obliga să spunem, că, de pildă, Shakespeare și Musil sunt amândoi contemporani: contemporanii noștri și contemporani unul cu celălalt, și că influența lui Musil asupra lui Shakespeare este egală cu influența lui Shakespeare asupra lui Musil.

Asemenea afirmații sunt, desigur, paradoxale, dacă

nu de-a dreptul șocante pentru profesioniștii „științei” literare. Adevărul lor e însă sâmburele mituiilor pe care ni le propune, cu o erudiție prodigioasă și cu o candoare dezarmantă, acest Cărturar care se războiește cu fatalitatea Lumii, acest umanist care nu înțelege să încarce existența posterității cu autori, opere, valori și forme gata constituite, ci lasă urmașilor voluptatea, superioară, de a recrea neconținut ceea ce deja există prin modul în care vor ști să citească. În felul acesta, un personaj al său re-scrie, la începutul secolului al XX-lea, capodopera lui Cervantes, cuvânt cu cuvânt și totuși altfel decât originalul (P/ erre Menard, autor del Quijote), căci această „nouă” operă beneficiază de un conținut cultural diferit. Menard face exact ceea ce a făcut Cervantes, dar el este totuși altul decât marele spaniol. După cum, în El înmorial personajele Marcus, Flaminius, Rufus, Joseph, Cartaphilus și trogloditul sunt identități diferite, fiind totuși una și aceeași realitate spirituală creatoare: Homer.

Cu aceasta am ajuns la cele două teme fundamentale ale lui Boiges: Timpul și Arhetipurile.

Claustrat în labirintul bibliotecii sale babilonice, contemplând cu voluptate și, poate, cu disperare cotoarele tomurilor a căror „cheie” salvatoare a pierdut-o, asediat de toată aceasta „memorie cristalizată” a umanității, Cărturarul nu are în fața sa – din cele trei chipuri ale lui Cronos – decât prezentul imuabil: logic, prin propria sa structura, el e obligat să nege Timpul. Ajutându-se de Berkeley (idealismul) și de Leibniz (principiul indiscernabilelor), Borges reia de multe ori aceasta „refutación del tiem-po”: negând spiritul și materia, negând spațiul, el ajunge să nege atât succesiunea, cât și simultaneitatea temporală – care i se par o imensă „înșelăciune” – formulând concluzia: „viața e prea săracă pentru a nu fi nemuritoare”. Timpul, așa cum spune Schopenhauer, e „ca un cerc care se învâрте la nesfârșit: arcul care coboară e trecutul, cel care urca e viitorul; sus, exista un punct indivizibil care atinge tangenta și care e prezentul”. Crede Borges în aceasta teorie? Se pare că nu.

La sfârșitul savantei sale Nueva refutación del tiempo găsim cea mai emoționantă fraza din toată literatura acestui om lucid: „Destinul nostru... nu e îngrozitor pentru că e ireal; el e îngrozitor pentru că e ireversibil; pentru că e de fier. Timpul e substanța din care sunt făcut. Timpul e ca un fluviu care mă duce cu el, dar eu sunt timpul; e un tigru care mă sfâșie, dar eu sunt tigrul; e un foc care mă consuma, dar eu sunt focul. Spre nenorocirea noastră, lumea e reală, iar eu, spre nenorocirea mea, sunt Borges”.

Acest strigăt de disperare e al individului uman. Dar Cărturarul nu se oprește la multiplicitatea individuală - care, după el, e aparentă - ci „vede” genul, arhetipul. Arhetipul la care participă timpul este Eternitatea, arhetipul la care participă insul uman e Omul. De aceea, Borges-Cărturarul va subscrie la universul ideal al lui Plotin, care e „un repertoriu ales ce nu tolerează repetiția și pleonasmul”, „muzeu imobil și redutabil al arhetipurilor platoniciene” în care nu exista indivizi, ci Omul; în care conservarea lumii e o perpetuă creație (Historia de la eternidad). În El immortal, legionarul roman care bea din apele unui fluviu ce asigura nemurirea se identifica cu arhetipul creatorului, devenind Homer: Rufus și Cartaphilus sunt doar avataruri ale acestui arhetip. Studentul indian din El acercamiento a Almotă-sim distinge reflexele luminoase ale arhetipului pe fețele mai multor ogmeni și executa un vast periplu, înainte de a-l găsi. Privighetoarea cântată de Keats și privighetoarea ascultată de biblica Ruth este una și acesăși privighetoare. (Elruisehor de Keats). Ideea este formulată și mai clar în El sueño de Coleridge: după ce arată că fragmentul Kubla Khan a fost visat și, apoi, scris în 1797, fără ca poetul englez să știe că palatul cântat de el a fost visat și construit cu cinci secole mai înainte, Borges conchide: „Cine știe dacă un arhetip încă nerelevat oamenilor, un obiect etern (pentru a utiliza nomenclatura lui Whitehead) nu pătrunde încetul cu încetul în lume? Prima sa manifestare a fost palatul; a doua, poemul. Cine le-ar fi comparat ar fi văzut că ele sunt esențialmente identice”.

Pentru ca acțiunea acestor arhetipuri să fie eficace, Cărturarul e tentat să admită existența unui timp circular, sub una din formele impuse de cugetarea umană: fie Marele An al lui Platon, fie (LIE - ternei Retour al lui Nietzsche, fie concepția ciclurilor asemănătoare, dar nonidentice (Hesiod, Heraclit, Virgiliu, Condorcet, Bacon, Spengler, Emerson etc). Expresia cea mai succintă aparține lui Marc Aureliu: „Cine a văzut prezentul a văzut toate lucrurile: cele care s-au întâmplat în trecutul insondabil, cele care vor apărea în viitor”. Aceasta înseamnă că istoria universală e istoria unui singur om; aceasta înseamnă că Homer, Rufus, Cartaphilus, Iuda Iscarioteanul, Poe, Borges, precum și cel ce scrie aceste rânduri sunt una și aceeași persoană: este punctul de vedere al cuiva plasat ori înăuntrul tuturor lucrurilor, ori în afara tuturor; deci, al lui Nimeni sau al lui Dumnezeu, care - spune Borges - sunt același lucru.

Unitatea și coerența în Spirit a unui astfel de univers își dezvăluie, mai curând sau mai târziu, contradicțiile lăuntrice. Finit (finitudinea lumii e postulatul de bază al teoriei timpului circular: numai într-o lume cu un număr limitat de elemente o anume combinație se poate repeta!), universul concret „participă” la infinit prin imposibilitatea practică de a fi epuizat și prin caracterul său neutru: el este, de fapt, un labirint, adică un drum în cerc, fără ieșire, în care omul se află neconținut la o răscruce, fără niciun criteriu de a-și alege cărarea, deoarece șansele sunt absolut egale, lipsite de orice accent axiologic (El jardin de sanderos que se bifurcan, La muerte y la brujula, Aben-jacân el Bojari muerto en su laberinto ș.a.m.d.). Real (prin realitatea arhetipurilor), universul este ireal prin multiplicitatea avatarurilor individuale: el este ca un joc de oglinzi care repetă la infinit aceeași imagine (El immortal). Unitar, fiind Spirit, universul conține în fiecare din elementele sale totul (EI A/eph) și nimic (la Biblioteca de Babei): o identitate deplină a contrariilor (reconfortantă în ordinea abstracțiunilor pure, utile pentru echilibrul cosmic) face ca - în ordinea moralei umane - să avem de a

face cu o adevărată „istorie a infamiei”, deoarece fiecare om este și bun și rău, va fi și criminal și victima, și erou și trădător (Tema del traidor y del heroe), și ortodox și eretic (Los teologos); fiecare om poartă continuu o mască, este o minciună vie, participă deopotrivă la arhetipul Dumnezeu (maximum de determinare) și la arhetipul Nimeni (minimum de determinare) (El tintorero enmascarado Hâkim de Mery; / impostor /nverosi'm/7 Tom Castro). Creație a Spiritului, permițând în sine alte spirite care îl populează cu hroniruri, adică cu propriile lor dorințe cristalizate (Tlon, Uqbar, Orbis tertius), universul e obligat să permită la infinit această „integrare”: creator de hroniruri, Borges e, la rândul său, un hronir al unui spirit superior, și așa mai departe - „un vis într-un alt vis mai mare”, cum zice Poe (Las ruinas circulares). Absolutul poate fi atins în urma unui periplu mi - țiatric care - figurat în spațiu - este, de fapt, o explorare de sine; dar, ajuns printre Nemuritori, Rufus îl vede pe Homer sub înfățișarea unui troglodit incapabil să articuleze un sunet, iar cetatea lor este un labirint răsturnat, imagine cumplită a Absurdului; Almotăsim, cel „ascuns”, cel îndelung căutat, este și el în căutarea altcuiva; detectivul Lonrott descoperă al patrulea punct al Pentagramei sacre, dar acesta e chiar locul morții sale.

Labirintul, oglinzile, măștile, minciuna, visul - iată imaginile în care se traduce, literar vorbind, neliniștea Cărturarului obligat să ia contact cu Lumea și cu Istoria, cutremurarea lui în clipa când constată că el însuși e real numai în măsura în care e și ireal. Un „scepticism esențial” - expresia îi aparține - caracterizează opera lui Borges, această literatură greu de definit, în care fantasticul și narațiunea polițistă sunt puse în slujba unei explicații metafizice. Adevărul? Borges nu pretinde a fi în posesia unui adevăr; el se mulțumește a ne comunica, direct sau indirect, perplexitatea sa metafizică (încă o expresie care îi aparține): spaima de neant și de multiplicitate, oioarea fiziologica de a se ști reflectat, de a se ști egal cu contrariul său, angoasa de a rătăci printr-un labirint, de a

visa și de a simți că e, la rândul său, visat de altcineva, senzația inefabilă că neființa respira prin el. Literatura sa este perfect acoperită de definiția pe care el însuși o dă faptului estetic: „Aceasta iminență a unei revelații care nu se produce” (La muralla y los libros).

Orb acum, în mijlocul Bibliotecii Naționale din Buenos Aires, Cărturarul acesta, care face parada de o erudiție reală, uneori pedantă, alteori truculentă, lăsându-și operele ca niște horniruri într-o lume pe care încearcă s-o nege, dar nu izbutește decât s-o explice și, poate, s-o ordoneze, identificându-se orgolios cu fiecare din marii oameni ai culturii universale, dar dezbrăcându-i de orice personalitate și făcând din ei simple ipostaze ale lui Nimeni; arătându-ne, ca profetul mincinos din Merv, masca strălucitoare sub care adevărata sa față e mâncată de lepra îndoielii și ambiției de a rivaliza cu Dumnezeu – Cărturarul acesta e, fără îndoială, un personaj borgesian: ultimul său personaj, recunoscut încă pentru noi înainte ca Borges însuși să intre în ordinul trogloditilor...

ȘTEFAN AUGUSTIN DOINAȘ

BORGES ÎN CONȘTIINȚA CRITICII

A-l cita pe Borges este o deprindere intelectuală a timpului nostru, un fel de tur de forță al inteligenței contemporane. Michel Foucault își începe, cum se știe, itinerariul arheologic în domeniul științelor sociale din *les mots et les choses* (Cuvintele și lucrurile, 1966) cu lapidara înștiințare: „Această carte s-a născut dintr-un text al lui Borges”. Dar pentru a ajunge aici a fost nevoie de o perioadă de adaptare a criticii la opera în același timp veche și nouă a lui Borges, a fost nevoie de timp pentru ca valorile operei borgesiene să se decanteze în conștiința publicului. Cum recunoștea un critic hispano-american (Emir Rodríguez Monegal), francezilor le revine meritul de a fi fost primii călători ne-hispanici care au încercat să cartografieze teritoriul numit Jorge Luis Borges.

În istoria receptării lui Borges, anul 1925 marchează începutul. Este un început glorios, legat de numele lui Valéry Larbaud, care, în *La Revue Européenne*, numărul din

decembrie, scrie o cronică foarte elogioasă la primul volum de eseuri publicat de Borges, *Inquisiciones* (Căutări), pe care-l aprecia drept cea mai bună carte primită până atunci din America Latină, cartea care corespundea cel mai bine idealului pe care și-l formase despre o încercare de critică cpârută! a Runcă Aires: „Credeam, într-adevăr, că în această capitală, mai cosmopolită decât oricare din capitalele noastre europene, trebuia să se constituie, mai devreme ori mai târziu, o grupare intelectuală care să dea naștere unei critici în același timp europeană și americană, mai amplă, mai liberă, mai curajoasă, ale cărei judecăți să ne trezească un interes viu nouă, camenilor de litere din Europa. [...]. Critica lui Borges nu e numai a unui istoric al literaturilor europene, a unui simplu erudit. El posedă o doctrină estetică și apără această doctrină care se bazează pe idealismul lui Berkeley și neagă existența eului și a produselor lui: timpul și spațiul. Poezia e «divină» în sensul că e doar prezent, o eternitate. Borges pleacă de aici pentru a ataca sentimentul romantic al Misterului și epitetele negative, ca bunăoară inefabil”. Valéry Larbaud era un bun cunoscător al limbii și literaturii spaniole și scria aceste rânduri într-o vreme când Borges nu fusese încă tradus în franceză.

Următorul moment în istoria receptării lui Borges ar putea fi fixat în 1933, când Drieu La Rochelle, întorcându-se dintr-o călătorie în Argentina, unde cercurile literare comentau ultima carte de eseuri a lui Borges (*Discusion - Discuție*, 1922), descoperă că „Borges vaut le voyage”. I se spusese că e un scriitor de tip intelectual, chiar prea intelectual. „Au greșit cuvântul - comentează Drieu La Rochelle -, ar fi trebuit să spună că e inteligent, foarte inteligent”. Calificativul „intelectual” - observă în continuare scriitorul francez - este folosit de obicei cu intenție denigratoare de oamenii care nu iubesc inteligența. Dar el nu-i urmează, că își mărturisește admiația pentru spiritele din familia lui Borges, care se remarcă prin vitalitate și varietate. „Să fii inteligent înseamnă înainte de toate să fii viu. Nu poți fi inteligent

fără să fii plin de viață; când ești inteligent ești totodată multe alte lucruri. Ați văzut vreodată un om inteligent care să fie lipsit de inimă? Atunci, înseamnă că nu era un om inteligent. De obicei, se crede că un om inteligent nu are suflet, fiindcă manifestările sufletului său sunt subtile și pot trece neobservate". Concluzia lui Drieu la Rochelle este că, departe de a suferi de intelectualism, Borges este un pasionat lucid și discret, care se deosebește de fanaticul primitiv prin noblețea convingerilor sale, convingeri ferme, însă nu tiranice. Avem de a face aici cu o remarcă vrednică de a fi reținută, pentru că acuzația de intelectualism, răceală etc. va reveni pe buzele (sau chiar sub pana) unor scriitori și critici latino-americani, de cele mai multe ori chiar compatrioți – fapt curios, ori poate „normal”, dacă e adevărat adagiul că nimeni nu e profet în țara lui –, în același timp, însă, trebuie să recunoaștem că tot din Argentina provin și câteva din cele mai strălucite comentarii ale operei lui Borges, semnate de Victoria Ocampo, Ernesto Sábato, Adolfo Bioy Casares etc. Și asta înainte ca opera lui să fie tradusă în alte limbi, prin urmare nu ca ecou al unei recunoașteri străine, ci cu o deplină siguranță de gust și conștiința orgolioasă a valorilor proprii. Inițiativa potențării lui Borges a venit din partea revistei Sud (înființată în 1931 de Victoria Ocampo, cu încurajarea și după exemplul lui Ortega y „Gasset, cu a sa celebră Revista de Occidente). În 1942, când Borges fusese frustrat de Premiul Municipal de poezie, revista Sud îi consacră un număr omagial, intitulat „Reparație pentru Borges”. Dintre exegezele scrise cu acel prilej se remarcă aceea a lui Ernesto Sábato, scriitor pe care nu-l putem socoti, propriu-zis, un discipol, el doar (și până la un punct numai) un admirator. Cuvintele lui elogioase, din care nu lipsesc însă și ușoare rezerve față de o „literatură pentru literați”, aveau semnificația înțelegerii din partea unui scriitor cu o altă formulă de creație. În 1945, când Sábato obține Premiul Național de eseu pentru volumul L/no y el universo (linul și universul), revine în revista Sud cu o serie de aprecieri foarte acute (și noi pe atunci), îndeosebi

din perspectiva argentiniană („Ce păcat că Borges nu-i ceh sau ceva asemănător I exclamă el cu sarcasm. Câți admiratori ar avea atunci în Argentina!”), dar și într-un context mai larg, în care își găsesc îndreptățire erudiția și „cosmopolitismul” (în acel moment primit cu circumspecție) ce caracterizează ficțiunile acestui argentinian universal care este Borges. Sábato își propune, în însemnările din 1945, să facă „puțină arheologie”, cu alte cuvinte să semnaleze că erudiția compatriotului său nu este goală, ci constituie o expresie intensă a vieții prin intermediul tradiției culturale. Dacă s-ar face această cercetare de arheologie, s-ar observa – susține Sábato – că „vechile mituri zac în viețile noi”, deoarece „atunci când se fac săpături în opera lui Borges, apar fosile disperate: manuscrise ale unor inițiatori de erezii, cărți de joc, Quevedo și Stevenson, texte de tangouri, demonstrații matematice, Lewis Carroll, aporii eleatice, Franz Kafka, labirinturi cretane, cartiere periferice din Buenos Aires, Stuart Mill, de Quincey și fanfaroni cu pălării moi cu boruri largi. Amestecul e aparent: sunt mereu aceleași ocupații metafizice, cu diferite veșminte: o partidă de cărți poate fi nemurirea, o bibliotecă poate fi eterna reîntoarcere, un filfizon din Fray Bentos îl justifică pe Hume”.

În legătura cu ficțiunea Pierre Menord, autor al lui „Don Quijote”, Sábato amintește o afirmație „borgesiană” a lui Unamuno din prologul la ediția spaniola a Esteticii lui Croce, în care se semnalează continuitatea creației: „O opera de arta continuă să trăiască după ce a fost produsă și își sporește valoarea pe măsură ce, cu trecerea anilor, se bucură de ea noi generații de contemplatori, întrucât fiecare pune în ea ceva din spiritul său”. La care adaugă, subliniind un aspect esențial al operei lui Borges: faptul că „fiecare scriitor își creează precursorii”: „Poate ar fi mai ferit de obiecții să spunem, în loc de sporește, pur și simplu își modifică valoarea. O catastrofă care ar cufunda omenirea în mizerie și ignoranță, ar transmuta valoarea tuturor operelor de artă, ar anihila bogățiile din sufletul lui Leonardo, bogățiile dialogurilor platonice, subtilitățile lui

Berkeley: nimeni nu poate vedea într-un roman, într-un tablou, într-un sistem filosofic mai multă inteligență, mai multe nuanțe ale spiritului decât are el însuși. Dar și fără catastrofe, omenirea se schimbă neconținut și, odată cu ea, creațiile trecutului și personajele istorice: viitorul zămislește trecutul”.

Romanul polițist cultivat de Borges i se pare a fi „reducerea la absurd a unei probleme foarte importante: caracterul rațional al realității. Romanul obișnuit, pare să fie domeniul contingentului și al unor vor/tes de la/t, pe când romanul polițist ar fi prin excelență domeniul necesității și al unor verités de raison. Detectivul care transformă o mulțime de fapte incoerente într-o riguroasă schemă matematico-logică realizează idealul leibnizian al cunoașterii adevărate”.

Nu e uitată nici rigoarea expresiei borgesiene, perfect comparabilă cu logica strânsă g construcțiilor de tip polițist: „Borges a creat, în limba noastră, o paradigma de precizie lingvistică, de economie, de eleganță, de maiestate și de artă statuară”.

Rămânând în aria Americii Latine, se cuvine să semnalăm opinia de mare prestigiu în acel moment a mexicanului Alfonso Reyes, unul din marii poeți și esești ai Lumii Noi. În iulie 1943, în revista mexicană Tiempo (Timpul), apare un text fundamental pentru înțelegerea semnificației universale a lui Borges și fixarea dimensiunii filosofice a ficțiunilor sale. Scriitorul argentinian e numit „magician al ideilor”, formulă fericită, ce va reveni în numeroase exegeze ulterioare.

„Jorge Luis Borges - afirmă fără șovăire Reyes - este unul dintre scriitorii cei mai originali și profunzi ai Americii Hispanice. El detestă la Gongora metaforele greco-latine, astăzi atât de șifonate, și cuvintele care desemnează obiecte strălucitoare fără a da claritate gândirii; își exprimă neîncrederea față de falsul laconism al lui Gracián, care acumulează, chiar dacă o face în fraze scurte, mai multe cuvinte decât e necesar. Borges a scris până acum vreo zece cărți de versuri și proză. În vers fuge

de ceea ce el numește mania exclamativă sau poezia interjecției, iar în proză, când operează cu propriul său stil, fără caricatură costumbristă, fuge de frazele șablon. Opera lui nu cuprinde nicio pagină de umplutură. Chiar și în cele mai rapide note bibliografice există o perspectivă originală. Înaltă cu mare ușurința critica la o temperatură de filosofie științifică. Fanteziile lui au ceva de utopii logice cu înfiorări de tip Edgar Poe. Cultura lui literară în spațiul german și în cel englez constituie un caz unic în lumea noastră literară. Borges e un magician al ideilor. Transforma toate motivele pe care le atinge și le duce la un alt registru mental. Până și titlurile cărților lui te fac să meditezi la o nouă dimensiune a lucrurilor și parca ne lansează într-o plimbare prin stratosfera: Mărimea speranței mele, Istoria eternității, Istoria universală a infamiei etc. Ba inventează o regiune inedită și uitată a lumii, unde se gândește în alt fel: „Tlon, Uqbar, Orbis tertius”; ba inventează un scriitor francez care-și propune să rescrie în întregime textul romanului Don Quijote, folosind aceleași cuvinte ca și Cervantes și pur și simplu gândind în mintea lui și în modul în care se gândește astăzi (fer-tilizând astfel anacronismul) fiecare cuvânt al cărții clasice; ba își imaginează o bibliotecă cu toate cărțile existente și toate cărțile posibile; ba o Bibliotecă guvernată, nu de legi, ci de un fel de Loterie Națională. Ceea ce, dacă ne gândim bine...”

După cel de al doilea război mondial, centrul receptării lui Borges se mută în Europa. Se declanșează o adevărată avalanșă a traducerilor din Borges, La început în Franța, apoi în Italia, Germania etc. Din 1951, când Roger Caillois începe să publice, în colecția „Crucea Sudului”, pe care o conducea la Gallimard, traducerea sistematică a operelor lui Borges, notorietatea scriitorului argentinian a crescut neîncetat, atingând proporții incredibile. Când primește, în 1961, ex aequo cu Samuel Beckett, Premiul internațional al editorilor conferit la Formentor, în Mallorca, Borges se bucură nu numai de sprijinul editorilor spanioli, ci și de entuziasmul celor

francezi. Trei ani mai târziu, la volumul colectiv pe care i-l consacră revista L'Herne colaborează peste șaiszeci de scriitori și critici din toate colțurile lumii, pentru care Borges vaur le voyage. Începând de atunci, Borges devine un nume de referință obligatoriu când este vorba de un anumit tip de literatură (situat frecvent în vecinătatea lui Kafka și Nabokov), ba, mai mult, devine punctul de plecare pentru speculațiile unor critici de talia lui Genette și Ricardou, stimulent pentru ficțiuni narative (Robbe-Grillet), pentru filosofie (Foucault), pentru filme (Godart) etc. Opera lui Borges exercita o adevărată fascinație la scara planetară. Puțini scriitori din secolul nostru pot rivaliza cu el sub acest aspect. La crearea acestei situații, o contribuție însemnată a avut critica literară franceză. Caillois, care a inițiat traducerea operelor sale în deceniul șase, a și scris pagini remarcabile despre dimensiunea onirică a operei borgesiene. Imaginația lui Borges îi apare extrem de bizară pentru că, în loc să producă poeme ori narațiuni, inventează cărți care ar fi putut povesti acele istorii, or fi compus acele poeme ori ar fi expus acele doctrine filosofice, ar fi descris situația acelor civilizații, cu alte cuvinte ar fi înlocuit biblioteca omenirii cu o bibliotecă fictivă.

„Dacă examinăm lucrurile mai îndeaproape – scrie Caillois –, imaginația aceasta nu e o imaginație: termenul e inadecvat. Căci nu imaginația operează aici, ci visul. Borges face o operă de vis. Visul e absolut și gratuit. Borges lansează ipoteze, aplică procedeul pe care filosofi germani îl numesc a/s ob. Ce-ar fi gândirea noastră, literatura noastră, comportamentul nostru în cazul în care lucrurile, în principiu, n-ar fi fost așa cum sunt, ci ca și cum ar fi existat cutare sau cutare lucru, ca și cum ar fi existat cutare sau cutare autor fictiv în loc de Descartes, Shakespeare, Platon, Newton, ori ca și cum aceștia ar fi scris altceva. Sau ce-ar fi fost dacă, bunăoară, un om din vremea noastră ar fi scris, printr-un fantastic efort mintal, Don Quijote, în așa fel încât o frază din capitolul IX al părții întâi, pe care ne-ar fi căzut ochii, să fie exact aceeași

cu fraza citita în același loc în cartea scrisa de Cervantes; și totuși ele n-ar spune același lucru, ar exista în ele un conținut cultural, o tonalitate, o spiritualitate cu totul diferita, pentru că fraza fantomei care ar fi scris Don Qujote, dar care nu ar fi Cervantes, s-ar datora altuia, care ar proveni dintr-o altă lume decât a noastră, nu din lumea noastră fatala, ci din lumea liberă, aeriana, malițioasa visata de Borges. Aceasta lume, care-și are cărțile ei, își are oare și legile ei, sau este elastica la infinit? Vom opta pentru a doua ipoteză. Mai precis, visarea lui Borges operează cu o serie inepuizabila de ipoteze, pornind de la condițiile, principiile, relațiile și realitățile universului nostru. Visarea lui Borges, visul creator al lui Borges nu s-a fixat niciodată la o construcție, n-a creat un loc unde să locuiască, un imperiu în care să domnească. Geniu sistematic, geniul lui Borges nu se închide niciodată într-un singur sistem. Cu o verva diabolica și neobosita, el sistematizează neconținut și în toate sensurile, astfel încât nu opune sistemului nostru un alt sistem, ceea ce n-ar fi foarte greu de conceput, ci o uluitoare posibilitate de sisteme care nu pot să ne apară altfel decât absurde. Fără îndoială, el deranjează profund ceea ce pentru noi este ordinea lucrurilor; el bruschează raporturile noastre cu timpul și cu spațiul, raportul nostru cu viața și cu moartea. Ne deranjează habitudinile de a gândi, de a simți, de a muri, precum și comportamentul în legătură cu gândirea, cu simțirea, cu moartea”.

Meritul de a fi descoperit și pus în lumina un aspect esențial al jocului literar borgesian îi revine lui Maurice Blanchot, unul din măștrii „noii critici”. Într-un eseu din 1953 (și publicat abia în 1959), Blanchot pătrunde în centrul viziunii literare a lui Borges: noțiunea infinitului. „Vorbind despre infinit – scrie el – Borges spune că această idee le corupe pe celelalte. Michaux evoca infinitul, dușman al omului, și spune despre mescalina că «neaga mișcarea infinitului»: «Infinivertie, elle detran-quillise. Bănuiesc că Borges a primit ideea infinitului din literatura. Dacă spun aceasta, nu o fac pentru a da să se înțeleagă că

acest infinit are numai o cunoaștere pasivă, provenită din opere literare, ci pentru a afirma că experiența literaturii este fundamental învecinată cu paradoxurile și sofismele a ceea ce Hegel, pentru a-l înlătura, numea infinit rău. Pentru omul măsurat și moderat, camera, deșertul și lumea sunt locuri strict definite. Pentru omul deșertului și al labirintului, supus erorii unui demers în mod necesar mai lung decât viața lui, același spațiu va fi într-adevăr infinit, chiar dacă el știe că nu este și cu atât mai mult cu cât știe acest lucru”.

Blanchot demonstrează apoi că orice spațiu limitat se poate transforma în infinit când devine pentru noi un spațiu obscur. Borges e definit ca un „om labirintic”, închis într-un spațiu pe care obscuritatea și orbirea îl fac infinit, spațiu prezentat ca o închisoare din care nu poți ieși: acesta e „infinitul rău”, despre care vorbea Hegel, infinit ce corespunde unei eternități „reale”. Blanchot insistă totodată asupra caracterului literar al operei lui Borges și pregătește astfel terenul pentru a examina un alt punct central al universului borgesian, și anume identificarea lumii cu cartea: „Borges; un om în mod esențial literar (ceea ce vrea să spună că e mereu dispus să înțeleagă conform modului de a înțelege autorizat de literatură), se afla în conflict cu eternitatea rea și cu infinitul rău, singurele, poate, pe care le putem pune la încercare, până atinge aceasta glorioasă stare numită extaz. Pentru Borges, cartea e în principiu lumea, iar lumea e cartea. Aceasta ar trebui să-l liniștească în ceea ce privește sensul universului, deoarece s-ar putea pune la îndoială rațiunea universului, dar nu și cărțile pe care le scriem și mai ales acele cărți de ficțiune organizate cu ingeniozitate, care pun probleme într-un tot obscur și la care se potrivesc soluții într-un tot clare, cum sunt romanele polițiste, pentru că pe acestea le știm pline de inteligență și însuflețite de acea putere ordonatoare care e spiritul. Dar dacă lumea e o carte, o; ăce carte e lumea, și din aceasta inocentă tautologie decurg consecințe neliniștitoare. Una dintre ele este aceea că suntem lipsiți de puncte de

referință. Lumea și cartea trimit în mod etern și infinit la imaginile lor reflectate reciproc. Această putere nelimitată de reflectare, această multiplicare scânteietoare și fără sfârșit – un labirint de lumină, care, totuși, nu e neantul – este tot ce ne e dat să întâlnim, ca într-un vârtej, în adâncul dorinței noastre de a înțelege. Altă consecință este aceea că, dacă lumea este posibilitatea lumii, trebuie să tragem concluzia că în ea acționează nu numai puterea rațiunii, ci și această mare putere de a închipui, de a falsifica, de a înșela, care se desprinde din orice operă de ficțiune, și aceasta cu atât mai evident cu cât mai ascunsă e această putere. Ficțiuni, Artificii sunt poate numele cele mai potrivite pe care se cuvine să le dam literaturii, și a-i reproșa lui Borges că scrie povestiri care se conformează prea mult acestor titluri înseamnă a-i reproșa un exces de sinceritate fără de care suntem obligați să acceptăm textual mistificarea (Schopenhauer, Valéry, după cum se vede, sunt astrele ce strălucesc pe acest cer fără cer)”.

Iată deci că, în exegeza lui Blanchot, insistența asupra caracterului literar al operei lui Borges nu implică niciun fel de devalorizare, nici măcar în câmpul moralei. Dimpotrivă, Blanchot subliniază tocmai valoarea morală a atitudinii literare a lui Borges, care nu păcătuiește decât printr-un exces de franchise. Această analiză a lui Blanchot marchează în 1953 un punct de plecare extrem de fecund al exegezei borgesiene în cadrul „noii critici”.

Un alt aspect esențial surprins de Blanchot este demnitatea literaturii lui Borges, pentru care cuvintele „truc” și „falsificare” au implicații complet deosebite de cele la care ne gândim în mod obișnuit. Departate de a nega demnitatea literaturii, o afirmă, fiindcă demnitatea literaturii nu stă în existența unui mare autor, ci a unei mari literaturi: „Borges înțelege că primejdioasa demnitate a literaturii nu constă în a ne face să presupunem că în lume există un mare autor, absorbit în mistificatoare visări, ci în a ne face să simțim apropierea unei puteri stranie, neutre și impersonale. [...] Esențialul în literatură e că este, în mod impersonal și în fiecare carte, unitatea

inepuizabilă a unei singure cărți și repetarea obosită a tuturor cărților”.

Consecința narativă a acestei concepții este ficțiunea Pierre Menard, autor al lui „Don Qujote”, în care este de ajuns să se atribuie unui autor contemporan cu noi câteva fragmente din Don Quijote pentru ca aceste texte să-și schimbe semnificația. Orice scriitura, încheie Blanchot, este o traducere: într-o traducere, avem una și aceeași operă într-o limbă dublă; în ficțiunea lui Borges, avem două opere cu aceeași identitate lingvistică și, în această identitate care nu e identitate, fascinantul miraj al duplicității posibilităților. Or, când există un duplicat perfect, originalul, și chiar originea, se șterg. În felul acesta, lumea, dacă ar putea fi tradusă și duplicată într-o carte, ar pierde orice început și orice sfârșit și ar deveni acest volum sferic, finit și fără limite pe care toți oamenii îl scriu și în care sunt scriși; aceasta nu ar fi lumea, ar fi, ori va fi, lumea pervertită în suma infinită a posibilităților sale. (Această perversiune este poate prodigiosul, abominabilul Aleph)”.

Este aici, în germene, analiza pe care o va relua peste zece ani Gerard Genette. Paradoxul ultim la care ajunge Blanchot în analiza lui Borges este că literatura are o putere primejdioasă de a multiplica posibilitățile realului („abominabilul” Aleph); există o infinită multiplicitate a imaginarului; infinitul însuși rezidă în imaginar.

Genette, în L’Herne (1964), într-un studiu reluat în Figures (Figuri, 1966) care poartă titlul Utopia literară, prelungește analiza ficțiunii Pierre Menard, autor al lui „Don Quijote” începută de Blanchot. Pierre Menard este pentru el un perfect donian (locuitor al planetei imagine din ficțiunea Tlon, Uqbar, Orbis tertius), adică un scriitor care nu-și semnează cărțile, nu cunoaște ideea de plagiat, nici de influență, pastîșe ori icriere apocrifă. Remarcabil i se pare la Borges faptul că nu uită să semnaleze versiunile anterioare ale acestei idei despre literatura (aplicându-și astfel sieși propria metoda), formulate de Schelley, Emerson, Valéry etc, dar pregnanța sublinierii ei și

consecvența cu care merge până la capăt, trăgând ultimele ei consecințe, îi aparține, fără îndoială, lui Borges, care ne face să simțim literatura ca un „spațiu omogen și reversibil”, în care particularitățile individuale și datele cronologice nu-și afla loc. De aceea se înșală Ibarra (traducătorul lui Borges în franceza) când afirma, observând delectarea cu care scriitorul caută izvoara și precursori, că opera lui ar suferi de pedanterie. Genette îl citează pe Ibarra doar pentru a-i respinge interpretarea, pentru a sublinia profunzimea ideii bor-gesiene despre literatura ca opera a unui singur autor, intemporal și anonim, în care vede un adevărat mit, în sensul complex al termenului, echivalent cu „o determinare profundă a gândirii”, o adevărată „utopie literară”.

„La prima vedere, opera critica a lui Borges pare posedata de straniul demon al paralelismelor. Câteva din eseurile lui se reduc la un scurt catalog al diferitelor intonații adoptate de-a lungul veacurilor de o idee, o temă, o metaforă: Ricketts și Hesketh Pearson îi atribuie lui Oscar Wilde paternitatea expresiei purple pathos, dar aceasta formula se afla în Epistola către pisoni; Philipp Maintândes inventează, două veacuri după John Donne, ipoteza sinuciderii lui Dumnezeu; argumentul pariului se afla la Arnobe, la Sirmond, la Algazel; cele două infinituri renasc la Leibniz și Victor Hugo; privighetoarea lui Keats îl prelungește pe Platon și îl anticipează pe Schopenhauer, floarea lui Coleridge, extrasă dintr-un vis, anticipează floarea lui Wells, scoasă din viitor, și portretul lui James. scos clin trecut; Welâs «a rescris pentru timpul nostru Cartea lui Iov, aceasta imitație evreiască a dialogului platonice»; sfera lui Pascal provine din Hermes Trismegistul prin intermediul lui Rabelais sau al lui Parmenide, prin Platon și Le Roman ele la Rose când nu caută surse, Borges reface bucuros drumul precursorilor: precursorii lui Wells (Rosney, Lytton, Paltock, Cyrano, Bacon, Lucian din Samosata), precursorii lui Beckford (Herbe-lot, Hamilton, Voltaire, Galland, Piranese, Marino), precursorii lui Kafka: «M-am gândit uneori la o trecere în

revistă a precursorilor lui Kafka. [...]. Mi s-a părut că recunosc glasul lui, ori respirația lui, în texte din diferite literaturi și diferite epoci. Voi aminti aici câteva, în ordine cronologică». Urmează apoi Zenon, Han Iu, Kierkegaard, Browning, Bloy și Lordul Dunsany. Întâlnind asemenea enumerări fără a recunoaște ideea care le însuflețește, riscam să aprobam în accepția ei cea mai severă fraza lui Nestor Ibarra în prefața la traducerea franceza a volumului Ficciones, în care vorbește despre „flirtul foarte conștient și uneori amabil cu pedanteria”, și să ne imaginăm critica lui Borges drept ceva asemănător cu disperatele încercări ale unor compilatori universitari. [...].

Dar gustul pentru întâlniri și paralelisme corespunde la Borges unei idei mai profunde, ale cărei consecințe ne interesează foarte mult. Întâlnim o formulare agresivă a acestei idei în povestirea Tlon, Uqbar, Orbis tertius: «s-a stabilit că toate operele sunt opera unui singur autor, care e intemporal și anonim». În numele acestei certitudini, scriitorii din Tlon nu-și semnează cărțile, și chiar ideea de plagiat le e necunoscută, ca și cele de influență, pastişa sau scriere apocrifa. Tlonieni în felul lor sunt George Moore și James Joyce, care «au încorporat în operele lor pagini și sentințe străine»; donian în felul lui, complementar, e Oscar Wilde, care «dăruia subiecte altora, care nu aveau altceva de făcut decât să le execute», ba chiar și Carlyle, Cervantes, Moises din Leon și atâția alții, și chiar Borges însuși, care atribuie câte unui fabulos autor inexistent paternitatea operelor sale; donian prin excelență e acest Pierre Menard, simbolist din Nîmes, care la începutul secolului, satul de a mai face speculații asupra lui Leibniz și Raimundo Lulio sau de a transcrie în alexandrini Cimitirul marin (așa cum însuși Valéry propune să se lungească cu un picior versurile heptasilabice ale Invitației la călătorie), și-a asumat într-o bună zi sarcina de a reinventa, pe cont propriu și fără vreun anacronism de gândire, cele două părți ale romanului Don Quijote, dând intenției sale un principiu de realizare de o miraculoasă exactitate. Aplicându-și sie însuși propria sa metoda,

Borges n-a uitat să semnaleze versiunile anterioare ale ideii despre care vorbim acum formulata de Shelley, Emerson ori Valéry. După Shelley, toate poemele lumii sunt fragmente ale unui poem universal unic. Pentru Emerson «s-ar putea spune că o singură persoană a redactat toate cărțile care exista pe lume». Cât despre Valéry, se știe că visă o istorie o literaturii concepută ca o istorie a spiritului în calitate de producător și consumator de literatură, istorie care or putea fi realizată fără a menționa niciun scriitor.

Aceasta viziune despre literatura ca un spațiu omogen și reversibil în care particularitățile individuale și datele cronologice nu-și găsesc loc, acest sentiment ecumenic care face din literatura universală o vastă creație anonimă în care fiecare autor nu e altceva decât întruchiparea fortuită a unui Spirit intemporal și impersonal, capabil să inspire, asemeni divinității platonice, cel mai frumos dintre cântece celui mai mediocru cântăreț, și să reînvie într-un poet englez din veacul al XVIII-lea visul unui împărat mongol din veacul al XII-lea, această idee li se poate părea spiritelor pozitive o simplă fantezie sau o curată nebunie.

Trebuie să vedem aici mai curând un mit, în sensul primordial al termenului, o determinare profundă a gândirii. Borges însuși sugerează două nivele posibile de interpretare pentru această ipoteză, versiunea extremă ori «pante-istă», conform căreia un singur spirit sălășluiește în pluralitatea de autori și de opere, de evenimente și de lucruri, descifrând în cele mai îndrăznețe combinații de atomi scriitura unui zeu. După ipoteza aceasta, lumea cărților și cartea lumii sunt unul și același lucru, și dacă eroul din partea a doua a lui Don Quijote poate fi cititor al primei părți, și Hamlet poate fi spectator al lui Hamlet, atunci se poate trage concluzia că noi, cititorii sau spectatorii acestor opere suntem fără să știm personaje de ficțiune și că în momentul în care citim Hamlet ori Don Quijote cineva r\2 citește pe noi, ne scrie ori șterge ciorna noastră. Cealaltă lecție este ideea „clasică” ce a dominat

fără rival până la începutul veacului al XIX-lea: pluralitatea autorilor, pur și simplu, nu merită nicio atenție; dacă Homer a fost orb, acest lucru nu a lăsat urme în opera lui. Dacă vreți, putem afla în prima versiune o metaforă a celei de a doua sau în cea de a doua o timidă intuiție a celei dintâi. Dar ideea excesivă despre literatură în care Borges ne atrage cu voluptate desemnează poate o tendință profundă oricărei scrieri, care consta în a atrage în mod fictiv într-o sferă totalitatea lucrurilor existente (și inexistente), ca și cum literatura nu s-ar putea menține și justifica în ochii să-i decât în cadrul unei utopii totalitare. Lumea exista, spunea Mallarmé, pentru a ajunge într-o Carte. Mitul borgesian rezuma acest crez modern după care totul urmează să fie scris, precum și clasicul totul a fost scris într-o formulă mai ambițioasă, care ar putea suna astfel: totul e scris. Biblioteca din Babel, care exista ab de terno și cuprinde «tot ceea ce poate fi exprimat în toate limbile», se confunda evident cu Universul, și Ibarra considera chiar că îl depășește cu mult; mai înainte de a fi cititor, bibliotecar, copist, compiler, „autor”, omul este o pagina de scriitura. Borges și-a încheiat o conferință asupra literaturii fantastice cu aceasta întrebare ironic angoasată: «Căru tip de literatura îi aparținem, eu care vă vorbesc și dumneavoastră care mă ascultați: romanului realist sau povestirii fantastice?» [...] De mai bine de un secol, gândirea noastră – și deprinderile noastre – despre literatura sunt afectate de o prejudecata a cărei aplicare din ce în ce mai subtilă și mai îndrăzneată a îmbogățit permanent, dar totodată a pervertit și în cele din urmă a sărăcit literatura, și anume postulatul conform căruia o operă e în mod esențial determinată de autorul ei și în consecință îl exprimă. Această temută evidență nu numai că a modificat metodele și chiar obiectele criticii literare, dar are consecințe asupra celei mai delicate și mai importante operații din toate cele ce contribuie la nașterea unei cărți: lectura. Pe vremea lui Montaigne, a citi era un dialog, dacă nu egal, cel puțin fratern; astăzi e o indiscreție erudită. Și câte mesaje mari se pierd pentru o

mică taina divulgată ori descifrată! Când Borges propune admirației noastre exemplul lui Valéry, al unui om «care a depășit trăsăturile diferențiale ale eului și despre care putem spune, ca William Hazlitt despre Shakespeare, fie is noth nu în himself», ne invită evident să reacționăm contra acestei insidioase degradări glorificând o gândire și o operă care nu vor să fie a nimănui în particular; ori când invocă figura, atât de diferită, a lui Whitman, care și-a făurit în și prin opera sa – spre disperarea biografilor – o a doua personalitate, fără legătură cu prima, sau figura lui Quevedo, imagine perfectă a omului de litere în care Literele au devorat omul ori cel puțin individul, până într-atâta încât opera lui nu mai apare ca o creație personală, ci ca rezultatul fortuit al unei misterioase aventuri biografice, Quevedo – «literat al literaților [...], mai puțin un om decât o dilatată și complexă literatură». Deoarece pentru Borges, ca și pentru Valéry, autorul unei opere nu deține și nu exercită asupra ei niciun privilegiu, opera aparține de la nașterea ei (și poate dinainte) domeniului public și trăiește numai din nenumăratele ei relații cu celelalte opere în spațiul fără frontiere al lecturii. Nicio operă nu e originală, fiindcă «numărul subiectelor și al metaforelor de care e capabilă imaginația oamenilor e limitat», dar orice operă e universală, de vreme ce «aceste invenții în număr limitat pot fi totul pentru toți». «Opera care străbate timpul e întotdeauna capabilă de o infinită și plastică ambiguitate... e o oglindă ce dezvăluie trăsăturile cititorului...», și această participare a cititorului constituie întreaga viață a obiectului literar. «Literatura nu e epuizabilă din simpla rațiune că nici măcar o singură carte nu e epuizabilă. Cartea nu este o entitate lipsită de comunicare cu restul lumii: e o relație, e o axa de nenumărate relații». Orice carte renaște în fiecare lectură, și istoria literară este ce! puțin în aceeași măsură istoria modurilor sau a rațiunilor de a citi și istoria modurilor de a scrie și a obiectelor scriiturii: «O literatură diferă de alta, ulterioară sau anterioară, mai puțin prin text și mai mult prin felul în care e citită: dacă mi-ar fi cu putință să citesc

orice pagină de astăzi - aceasta, de exemplu - cum o vor citi oamenii din anul două mii, atunci aş şti cum va fi literatura din anul două mii».

De aceea, aparentele «reluări» ale literaturii nu indică doar continuitatea, ci dezvăluie o lentă şi neîncetată metamorfoză. De ce precursorii lui Kafka îl evocă toţi pe Kafka fără să semene între ei? Pentru că singurul lui punct de convergenţă e în această operă viitoare, care va conferi retrospectiv o ordine şi un sens întâlnirilor sale. «Poemul Fears and Scruples de Robert Browning profetizează opera lui Kafka, dar lectura noastră din Kafka desăvârşeşte şi deviază sensibil lectura poemului. Browning nu-l citea aşa cum îl citim noi acum... Fapt e că fiecare scriitor îşi creează precursorii. Lucrarea sa schimbă concepţia noastră despre trecut, aşa cum va modifica viitorul». Această întoarcere înapoi autorizează şi justifică toate «anacronismele» dragi lui Borges, fiindcă dacă întâlnirea, să zicem, a lui Browning cu Kierkegaard există numai în funcţie de această rezultată ulterioară care este opera lui Kafka, e nevoie să străbatem în sens invers timpul istoriografilor şi spaţiul geografilor: cauza este posterioară efectului, «sursa» se află după, deoarece sursa, aici, e o confluenţă. În timpul reversibil al lecturii, Cervantes şi Kafka sunt amândoi contemporanii noştri, şi influenţa lui Kafka asupra lui Cervantes nu e mai mică decât influenţa lui Cervantes asupra lui Kafka.

Aceasta e admirabila utopie pe care ne-o propune literatura după Borges. Ne este îngăduit să aflăm în acest mit mai mult adevăr decât în adevărurile «ştiinţei» noastre literare. Literatura e acest câmp plastic, acest spaţiu curb în care relaţiile cele mai neaşteptate şi întâlnirile cele mai paradoxale sunt posibile în fiecare clipă. Normele care ne apar drept cele mai universale prin existenţa lor şi prin utilizarea lor - cum ar fi ordinea de succesiune cronologica şi legătura de rudenie între autor şi opera sa - nu sunt nimic mai mult decât moduri relative, între atâtea altele, de a aborda sensul literaturii. Geneza unei opere în timpul istoric şi în viaţa unui autor este momentul cel mai

contingent și mai nesemnificativ al duratei sale. Despre toate marile cârti se poate spune ceea ce Borges scrie despre romanele lui Wells: «Cred că vor fi încorporate memoriei generale a speciei și că se vor multiplica în spațiul acesta dincolo de limitele gloriei celui care le-a scris, dincolo de moartea limbii în care au fost scrise».

Timpul operelor nu este timpul definit al scriiturii, ci este timpul indefinit al lecturii și al memoriei. Sensul cârtii e înaintea lor și nu în urmă, e în noi: o carte nu e un sens dat o dată pentru totdeauna, o revelație pe care noi suntem sortiți s-o suferim, e o rezerva de forme care își așteaptă sensurile, este «iminența unei revelații care nu se produce...» și pe care fiecare trebuie s-o producă pe cont propriu. Borges repeta astfel, sau spune în felul său, că poezia e făcută de toți, nu de unul singur.

Pierre Menard este putorul lui Don Quijote din simplul motiv că orice cititor (orice cititor adevărat) este autorul lui Oon Quijote. Toți autorii sunt un singur autor, fiindcă toate cărțile sunt o singură carte, și de aici se poate trage concluzia că o singură carte este toate cărțile. Biblioteca din Babel e perfectă ab aeterno; omul, spune Borges, e un bibliotecar imperfect; uneori, în fața imposibilității de a găsi cartea pe care o caută, scrie alta: aceeași, ori aproape aceeași. Literatura este aceasta sarcina imperceptibilă și infinită”.

Aceasta analiza magistrală a rămas nedepășită până astăzi. Pe drumul identificării dintre toate cărțile și toți autorii, Genette s-a întors la noțiunea de infinit de la care plecase Blanchot. Genette merge drept la ținta, surprinzând și subliniind drept esența a universului borgesian ambițioasă formula „totul este scris”, cu alte cuvinte concepția despre carte ca o relație, nu ca o entitate, ceea ce transforma sursele în confluențe și legitimează anacronismele. Noutatea abordării lui Genette constă în accentul pus pe analiza pur literară și, în ultima parte a eseului, pe concepția borgesiană despre scriitură ca lectură, temă centrală în speculația critică a lui Borges.

Tot în 1964, în amintitul număr pe care revista

L'Herne i l-a consacrat lui Borges, Jean Ricardou publică un mic eseu, pe care-l va relua în volumul Probleme ale noului roman, din 1967. Importanța acestui eseu constă în semnalarea înrudirii dintre scriitorul argentinian și câțiva reprezentanți ai „noului roman” francez: Robbe-Grillet, Butor, Simon.

Ar trebui semnalată și opinia lui Mache-rey – discipol al lui Althusser – din Les Temps Modernes (1966), opinie simptomatică pentru vicisitudinile receptării lui Borges. Macherey constata corect faptele semnalate și de Blanchot și Genette, dar dezaproba universul borgesian. Pentru el sensul textului borgesian trebuie căutat în scriitura, nu în lectura, ceea ce reprezintă din partea acestui sociolog al literaturii o crasa inadecvare critica.

În sfârșit, tot din 1966 datează și textul cel mai interesant al „noii critici” franceze despre Borges: prefața la volumul Cuvintele și lucrurile de Michel Foucault. Aceasta prefața se deschide cu mărturisirea imposibilității de a gândi ceea ce spune un pasaj din Borges: o enumerare pe care o ia dintr-o enciclopedie chineza. Foucault descoperă că ceea ce îl șochează nu e bizareria asocierilor insolite din enumerarea borgesiană, ci incongruența lor.

Textul pe care Foucault îl atribuie lui Borges e atribuit de Borges lui Franz Kuhn, care la rândul-i lui îl atribuie unei enciclopedii chineze. Avem de a face aici cu procedeul tipic borgesian de mise en obâme: perspectiva infinita de texte care trimit la alte texte. În atitudinea lui Foucault, care refuza să-și asume perspectiva aceasta amețitoare, găsim un ecou al reacției lui Genette, care nu baga de seamă sau omite că Borges îl citează pe T.S. Eliot, sau al reacției lui Ricardou, care nu recunoaște sursa unei povestiri pe care Borges mărturisește de unde a luat-o, când foarte bine ar fi putut s-o facă, deoarece, în spiritul lui Borges, el, ca cititor, e implicit și autorul acestei povestiri. Putem vedea aici o dovadă că natura labirintică a textelor borgesiene e greu de recunoscut chiar și pentru cei mai dispuși să o accepte și care declaraseră sus și tare

că au depășit „prejudecata autorului”.

Cea de a doua observație pe care o putem face pe marginea prefeței lui Foucault privește semnalarea unei teme centrale în opera lui Borges, atunci când vorbește despre „practica milenară” a omului tensionat între Același și Altul, mereu Altul. Probabil că Foucault nu știa în acel moment că Borges își intitulase, cu doi ani în urmă, ultima parte a Operei poetice, cu aceste două cuvinte, dar în ordine inversă: El Otro, el Mismo (Altul, Același). Oricum, Foucault ne oferă în aceasta prefața una dintre caracterizările generale cele mai pătrunzătoare ale operei lui Borges, care în rezumat ar suna astfel: utopiile consolează, eterotopiile angoasează.

Suntem departe de reducția liniștitoare a lui Borges la un model ideologic neutru, făcută de Macherey. Pentru Foucault, Borges contestă și radicalizează totul, sintaxa, gramatica, limbajul. În aceasta lectura a lui Foucault există o posibilitate de acces la Borges pe care celelalte lecturi franceze au căutat-o fără a o găsi. Într-un anumit sens, Foucault merge chiar mai departe decât Blanchot și Genette, care n-au făcut decât să dezvăluie câteva concepte subiacente ale operei lui Borges. Foucault, în schimb, ajunge la centrul operei bor-gesiene, pe care o vede ca pe o construcție literară întemeiată pe „totală” distrugere a literaturii și care, la rândul ei, în mod paradoxal, instaurează o nouă literatură; o scriitura care se întoarce asupra ei însăși pentru a recrea, din propria ei cenușă, un nou mod de a scrie, asemenea păsării Phoenix. Căci opera lui Borges are darul de a absorbi tot ce e memorabil în cultura europeană și latino-americană și ne oferă posibilitatea înnoirii pornind de la aparenta ei epuizare. Cititorul familiarizat cu aceasta lungă tradiție recunoaște în textul lui Borges ecouri și reverberații, vechi texte din care, ca într-un palimpsest, se ivește textul cel nou. Cum spunea un subtil critic din spațiul hispanic, Jaime Alazraki (în prefața la una din antologiile de texte despre Borges din care am selectat fragmente pentru prezentarea de față J. L Borges, el escritor y la crítica - J. L

Borges, scriitorul și critica, Madrid, 1976), în cazul lui Borges „originalitatea se produce cu condiția de a recunoaște imposibilitatea oricărei originalități”.

Rămânând deocamdată în spațiul criticii literare franceze, se cuvine să semnalăm că un nucleu important al speculației critice s-a format în jurul unor idei, explicite ori implicite, ale lui Borges despre narațiune și despre propria sa practica de narator. Acest nucleu este opera „noii critici”, care afla în Borges un precursor de prima mărime, un precursor privilegiat, întrucât rolul său nu se reduce la a prefigura vag, ci este acela de a ilustra plenar particularitățile scriiturii moderne, pentru care funcția critica este o componentă a creației și care obliga cititorul sărccurgă la o hermeneutica a scripturalului.

Dar nu numai critica franceza a intertextualității, ci și alte școli și personalități critice se revendică de la Borges. Momentul crucial a fost anul 1961, când scriitorul argentinian a primit premiul Formentor. Un an mai târziu apar în engleză două volume, intitulate *La-byrinthes* și, respectiv, *Ficciones*. Devenit o celebritate mondială, Borges e invitat să țină conferințe la Madrid, Paris, Geneva, Londra, Edin-burg, Harvard, Texas.

După Franța, Statele Unite ale Americii sunt țara unde opera lui Borges a lăsat urmele cele mai adânci. În 1969, Universitatea din Oklaho-mă organizează un Simpozion internațional Borges, ca o încununare a unui ciclu de conferințe pe care le ținuse scriitorul. Acest prim efort colectiv de valorificare critica a operei lui Borges în limba engleză a fost editat într-un frumos volum, *The Cardinal Points of Borges* (Punctele cardinale ale lui Borges), în 1971. În anul următor apare echivalentul în engleză al numărului din *L'Herne* consacrat lui Borges: *Triquarterly 25: Prose for Borges*, cuprinzând douăzeci de studii originale despre opera lui, o antologie de texte netraduse până atunci, mai multe interviuri, o scurtă bibliografie etc.

Interesul pentru opera lui Borges în Statele Unite ale Americii depășește cercurile de hispaniști și de specialiști

în literatură din mediile universitare. Alături de Nabokov, Borges este scriitorul care exercită cea mai puternică influență asupra creației narative nord-americane, cum ne asigură un prozator de talia lui Updike. Semnificativ pentru universalitatea lui Borges, și în același timp pentru deschiderea și receptivitatea spiritului românesc este faptul că John Updike ia hotărârea să-l citească atent pe Borges în urma elogiilor la adresa scriitorului argentinian pe care le aude, pe când se afla în vizită în țara noastră, din gura unui critic român.

„Când Borges a împărțit cu Samuel Beckett Premiul internațional al editorilor (1961), spune Updike, era cunoscut la noi doar de câțiva hispaniști. Câteva poeme și povestiri apăruseră prin antologii și reviste. Eu însumi citisem doar Grădina cărărilor ce se bifurcă. Deși e vorba de o povestire a cărei intensitate și al cărei intelectualism depășesc exigențele genului polițist, poate fi citită fără să fim pe deplin conștienți că autorul ei e un gigant al literaturii universale. O împrejurare favorabilă m-a îndemnat să-l citesc pe Borges cu seriozitate: o observație făcută în România, unde... Borges a fost elogiat de un tânăr critic pe un ton pe care tot el, puțin mai înainte, îl rezervase lui Kafka. O analogie cu Kafka e inevitabilă, dar nu știu dacă abrupta lansare a lui Borges în librării de către editurile universitare și de avangarda va avea aceeași semnificație și aceleași urmări pe care le-a avut publicarea lui Kafka de către firma comercială Knopf în anii treizeci. Nimeni nu se îndoiește de excelența lui Borges. Cel mai arid dintre paragrafele lui are ceva care îl face să se impună. Ficțiunile lui sunt scrise la un nivel de inteligență cum rar întâlnești în domeniul literar. Mai mult: Borges este, cel puțin pentru cei ce se simt atrași de enigme și de speculația pură, un scriitor care procura mari delectări. Problema este, cred eu, dacă opera lui Borges, care ajunge acum la noi în totalitatea ei [...], poate sluji, în singularitatea ei receptată cu deplina gravitate, ca o călăuză pentru a ieși din lăncedul narcisism și din starea de lamentabilă irosire de energii în care se afla proza nord-

americană de azi.

Inovațiile narative ale lui Borges izvorăsc dintr-un limpede sentiment de criza a literaturii ca tehnica. În pofida modestiei și tonului de moderație, Borges propune un fel de revizie esențială a literaturii însăși [...]. Caracterul livresc conferă variatei opere a lui Borges o extraordinară consistență. Critica strânsă în volumul *Alte căutări* (1937 - 1952) dobândește aproape în totalitatea ei forma anchetei unui detectiv, a descoperirii unui secret. Caută, și localizează, axele ascunse ale istoriei: momentul (în Islanda anului 1225) în care un cronicar plătește primul tribut unui dușman, versul (din Chaucer, în 1382) prin care alegoria cedează locul în favoarea naturalismului. Interesul lui se îndreaptă de preferința spre lucrurile obscure sau uitate: John Wilkins, inventatorul ab nihilo din veacul al XVII-lea al unui limbaj analitic; J.W. Dunne, care propune în veacul XX o grotescă teorie a timpului; Layamon, poetul din veacul al XIII-lea izolat între moartea culturii saxone și nașterea limbii engleze. [...] Imaginea lui Layamon, ultimul poet saxon, revine în figura unui bărbat bătrân, anonim, muribund și inconștient că e ultimul om care a fost martor al riturilor lui Woden. Stă întins într-un grajd: «Afară sunt pământurile arate și o vâgâună acoperita de frunze moarte și câteva urme de lup în marginea pădurii». Aceasta fraza sobra, în vâgâuna surprinzător de vie, cuprinde întreaga Anglie primitivă și ne înfioară trezindu-ne în suflet sentimentul timpului scurs de atunci. În ficțiunile din *El Hacedor*, se împruținează adjectivele «misterios», «seact», «atroce» la care, pe când era mai tânăr, Borges apela pentru a ne comunica un sentiment al experiențelor stranii. În locul lor apare acum o delicată mânăuire a concretului - liste de cataloage în care unul sau doi termeni ai seriei par să constituie o anomalie («insule, pești, încăperi, instrumente, astre, cai...») și folosirea, din când în când, a unui surprinzător adjectiv cromatic («o penumbra de aur», «un roșu Adam în paradis» și - în legătură cu Homer - «negre corâbii rătăcind pe mare în căutarea insulei iubite»). Imensitatea

abstracta se concretizează prin intermediul culorilor: «La fiecare sută de pași un turn despica aerul; pentru ochi culoarea era aceeași, dar primul turn era galben, iar ultimul era stacojiu, atât de delicate erau nuanțele și atât de lung șirul lor». Conceptul infinitului care «corupe și tulbura» – se temperează într-o imagine lirică și chiar frumoasă. Se simte în El Hacedor o liniște, o subtila insinuare de răgaz, o fragilitate caldă. [...].

S-ar putea ca America Latină, care ne-a dat scepticismul absolut al lui Machado de Assis, să fie hârâzită să reconstituie, prin Borges, modelele intelectuale ale Greciei antice. [...]

Cum trebuie să-l înțelegem? Proza lui concisă, imaginile lui care vădesc un tact desăvârșit, gândirea lui cutezătoare sunt aici pentru a fi admirate și a trezi emulația. Făcând să răsunе ultimele note ale miraculosului din literatura engleză prin intermediul lui Wells și Chesterton, permițând infinitului să intre și să-i configureze imaginația, Borges a înălțat proza de pe terenul plat pe care se afla încă cea mai mare parte a romanelor și povestirilor noastre. f... 1 Literatura – acest imperiu european a cărei suprafața a sporit prin traduceri din regate îndepărtate – este acum singura lume în stare să găzduiască și să asigure existența noii literaturi. Este oare acest lucru atât de straniu? N-a recomandat oare Eliot, acum patruzeci de ani, recenzând Ulysses, că noile romane trebuiau să repovestească vechi mituri? Nu este oare cel mai mare roman modern, în căutarea timpului pierdut, o scriere despre propria ei scriitură? Nu exista oare până acum o mulțime de cărți care au fost scrise ca derivații ale operelor lui Homer sau ale Bibliei? N-a scris Cervantes pornind de la Ariosto, iar Shakespeare – Holinshed? Neîndoielnic, romanul tradițional, înțeles ca o imitație transparentă a situațiilor în care se afla omul, are «un aer obosit». Chiar dacă mesajul ascuns al lui Borges pare ironic și bigsfematoriu, textura și metoda creației lui, în pofida faptului că e inimitabilă în sens strict, satisfac o necesitate profundă în

arta literara contemporana, necesitatea de a mărturisi realitatea artificiului”.

Textul acesta e din 1965, deci anterior Simpozionului organizat de Universitatea din Okla-homa. Adăugăm câteva observații ale unui critic de profesie, George Steiner, cunoscut și la noi prin volumul După Babei, din eseu intitulat (atât de borgesian!) Tigri în oglindă, din 1970:

„În mod inevitabil, actuala faima mondială a lui Jorge Luis Borges ne produce senzația intimă că am pierdut ceva. [...] A afirma azi că Pierre Menard, autor al lui „Don Quijote” e una dintre marile minuni ale invenției umane, că mai multe fațete ale timidului geniu al lui Borges sunt reunite în aceasta scurta ficțiune înseamnă a spune un adevăr recunoscut de toată lumea. Dar câte persoane posedă un exemplar din editio princeps a volumului Grădina cărărilor ce se bifurcă (Sur, Buenos Aires, 1941), în care a apărut pentru prima dată această ficțiune? În urmă cu zece ani, nu mai mult, să știi că H. Bustos Domecq e: a pseudonimul lui Borges și al fidelului său colaborator Adolfo Bioy Casares sau că acel Borges care, împreună cu Delia Ingenieros, a semnat o erudita monografie a literaturilor germanice și anglosaxone antice (Mexic, 1951) era într-adevăr Maestrul, constituia o dovadă de erudiție rafinată și un semnal al inițierii. Asemenea informații erau păstrate cu strâșnicie, difuzate cu zgârcenie, adesea aproape imposibil de găsit, la fel ca și poemele, povestirile și eseurile lui Borges, risipite, epuizate ori publicate cu alt nume. [...] Azi, comentariile critice despre Borges, interviurile, amintirile despre el, numerele speciale de reviste consacrate lui și edițiile operelor sale au atins cifre fabuloase. Compendiul exegetic, biografic și bibliografic publicat de L’Herne în 1964 e acum învechit. Se scriu teze despre Borges și Beowulf, Influența westernului asupra tempo-ului narativ în ultimele povestiri ale lui Borges, Enigmaticul interes al lui Borges pentru West Side Story, Adevăratele origini ale cuvintelor Tlon și Uqbar în povestirile lui Borges, Borges și

Zoharul. Se proiectează publicarea unei reviste de studii despre Borges. Primul număr urmează să trateze despre funcția pe care o au oglinzile și labirinturile în arta lui Borges și despre tigrii care așteaptă în spatele oglinzii sau, mai bine, zis, în tăcutul lor labirint de cristal [...]

Există la Borges ideea scriitorului ospitalier, a scriitorului văzut ca o ființă a cărei misiune este să rămână vulnerabil în fața foarte multor prezențe străine, ca o persoană care trebuie să mențină deschise ușile locuinței sale temporale pentru a lăsa să pătrundă înăuntru toate vânturile («Nu știu de ce – scrie Borges – mi se pare mereu că găsesc ceva de italian, ceva de evreu la Shakespeare, și poate că englezii îl admiră datorită acestui fapt, pentru că este vorba de ceva atât de diferit de ei»).

[...] Această universalitate și acest dispreț a) lui Borges pentru tot ce e fix se reflectă în fantastica lui erudiție. Ansamblul de aluzii bibliografice, fragmente de filosofie, citate literare, referințe cabalistice și acrostihuri matematice și filosofice care inundă povestirile și poemele lui Borges, este evident crucial pentru modul în care scriitorul trăiește realitatea. Un inteligent critic francez a spus că într-o epocă în care ianoranța în ceea ce privește literatura devine din ce în ce mai mare, când și persoanele cu o educație bună nu au decât cunoștințe superficiale de teologie și literatură clasică, erudiția este în ea însăși un fel de construcție fantastică și suprarrealistă. Mișcându-se, cu tăcută omnisciență, pe terenuri care se întind de la scrierile fragmentare ale ereticilor din veacul al IX-lea până la scrierile algebrice ale autorilor baroci și până la operele victoriene în mai multe volume despre fauna lacului Arai, Borges constituie o antilume, un spațiu perfect coerent unde mintea lui poate face în liniște presupuneri. Faptul că o mare parte din materialele citate și din mozaicul de aluzii e o pură invenție – artificiu pe care Borges îl împărtășește cu Nabokov și pe care probabil că amândoi l-au luat din Bouvard și Pecuchet de Flaubert – întărește în mod paradoxal impresia noastră că mergem pe un teren sigur. Pierre Menard e aici, în fața noastră,

pentru o clipă substanțial și plauzibil, prin intermediul catalogului inventat al «operei sale vizibile»; totodată, fiecare număr din catalog are o legătură directă cu semnificația parabolei. Și cine s-ar putea îndoi de veracitatea celor „trei versiuni ale lui Iuda”, de vreme ce Borges ne asigură că Nils Runeberg - să remarcăm „runele” numelui - a publicat în 1909 Den hemlige Frâlsaren, dar că nu cunoștea o carte a lui Euclides da Cunha (cititorul exclamă imediat: Os sertões) în care se afirmă că pentru inițiatorul ereziei din Ca-nudos, Antonio Conselheiro, virtutea «era aproape o impietate»?

Fără cea mai mică îndoială, putem spune că în acest montaj erudit există o mare doză de umor. Și de asemenea, ca la Pound, o dorință deliberată de a aminti totul, de a face un inventar grafic al civilizației clasice și occidentale într-o epocă în care o mare parte din aceasta civilizație a fost uitată sau vulgarizată. Borges e în fond un conservator de muzeu, un colecționar de detalii fără importanța, un compilator de adevăruri vechi și al ipotezelor zadarnice care se aduna în podul istoriei. Toată aceasta erudiție ștrengărească are aspectele ei comice și delicat histrionice. Dar are de asemenea o semnificație mai profundă.

Borges posedă sau, mai bine-zis, utilizează o imagine cabalistica a lumii, o metaforă mă-estră a existenței, cu care se prea poate să se fi familiarizat încă din 1914, la Geneva, când a citit romanul Golem de Gustav Meyrink, și în urma conversațiilor cu eruditul Maurice Abrahamowicz. Metafora e mai mult ori mai puțin următoarea: Universul este o mare Carte; toate fenomenele materiale și mentale ale acestei cărți au semnificație. Lumea e un imens alfabet. Realitatea fizică, faptele istoriei, toate lucrurile pe care le-au creat oamenii sunt, ca să spunem așa, silabe ale unui mesaj perpetuu. Simțim chemarea unei rețele nelimitate de semnificații, și fiecare fir al acestei rețele conține pulsația ființei și e legat cu ceea ce Borges, într-o enigmatică ficțiune, numește Aleph. Este vorba despre spațiul care cuprinde toate spațiile, despre sfera

cabalistica al cărei centru e în toate părțile și a cărei circumferința nu se afla nicăieri, este vorba despre roata din viziunea lui Ezechiel, dar și despre păsărica tăcută din misticismul sufist, care, într-un anumit fel, cuprinde toate păsările.

Din punctul de vedere al scriitorului, «universul, pe care alții îl numesc Biblioteca», are câteva trăsături esențiale. Cuprinde toate cărțile, nu numai pe cele care au fost scrise, ci și toate paginile și toate tomurile care vor fi scrise în viitor și, ceea ce e și mai important, toate cele care ar putea să fie scrise. Biblioteca mai cuprinde toate limbile existente, precum și limbile care au dispărut și cele care vor veni. Evident, Borges e fascinat de ideea, atât de importantă în speculațiile lingvistice ale Cabalei și ale lui Jacob Boehme, după care o limbă inițială secreta, o Ursprache dinainte de Turnul Babel, se afla la temelia multimei de limbi omenești [...]. Așadar, universalismul lui Borges e o strategie imaginativă simțită foarte profund, o manevra pentru a fi în contact cu marile vânturi care sufla stârnite de inima lucrurilor. Vorbind despre titluri fictive, referințe imaginare, manuscrise și scriitori care n-au existat niciodată, Borges regroupează pur și simplu bucăți de realitate pentru a forma alte lumi posibile. Când se deplasează, prin ecouri și jocuri de cuvinte, de la o limbă la alta, Borges învâртеște un caleidoscop, luminează o porțiune de zid. Asemeni lui Emerson, pe care îl citează mereu, Borges crede că viziunea lui despre un univers simbolic perfect articulat are ceva sărbătoreasc.

[...]” Scriitorul autentic folosește aluzii și metafore [...] Funcția eliberatoare a artei rezida în capacitatea sa deosebită de a visa în pofida lumii, de a structura lumi într-un mod diferit. Marele scriitor e anarhist și arhitect în același timp. Visurile lui dăruimă și construiesc din nou peisajul făcut de mântuială și provizoriu al realității. În 1940, Borges se adresa unei «anumite umbre» a lui Thomas de Quincey zicându-i: «Țese ca bastion al insulei tale plase de coșmaruri». Opera lui Borges însuși a țesut coșmaruri în multe limbi, dar mult mai frecvent a țesut

visе elegante și ingenioase. Toate aceste vise îi aparțin în mod inalienabil, dar noi suntem cei ce ne treim din ele îmbogățiți”.

Din vasta exegeza a operei lui Borges în lumea hispanica se cuvine să semnalăm cel puțin două eseuri (din care vom oferi cititorului român câteva fragmente): unul despre poezia lui Borges, aparținând lui Guillermo Sucre, celălalt despre ficțiunile Tlon, Uqbar, Orbis tertius și Casa lui Astenon ca „metafore epistemologice” (după expresia lui Umberto Eco) capabile să rezume universul borgesian, aparținând criticului Jaime Alazraki.

Revenirea lui Borges la poezie în ultimele decenii a stimulat glose fine ale poemelor sale, care au darul de a exprima, cu o intensitate și o vibrație lirica neîntâlnite în ficțiuni, temele, motivele și simbolurile universului său: cultul străbunilor, pasiunea cărților, labirintul, spada, oglinzile, tigrul, timpul, uitarea și memoria, orbirea, bătrânețea, moartea. Guillermo Sucre a realizat, în eseul său din 1970, una dintre cele mai subtile incursiuni în creația poetică borgesiană, pornind de la volumul Elogiul umbrei.

„Începând din 1958, activitatea poetică a lui Borges se intensifică simțitor și ajunge chiar să devină centrală în creația lui. Este vorba, în cea mai mare parte, de o poezie de cititor, este poezia vastului cititor care se numește Borges. Experiența estetică a lui Borges nu e oare la fel de neliniștitoare și complexă ca orice experiență directă (dacă există așa ceva) a lumii? Și nu e lectura tot un mod de a visa lumea? Borges însuși a sugerat acest adevăr de la primele opere. Într-un poem din anii șaiszeci evocă povestea lui Don Quijote și presupune că eroicul cavaler «n-a ieșit niciodată din biblioteca lui»; el, și nu Cervantes, a visat cronica lui de aventuri, iar această cronică «nu e decât o cronică de visuri». Și, adaugă Borges, aceasta a fost propria lui soartă (a lui Borges). Într-un poem din ultima lui carte formulează aceeași idee într-un mod aproape paradigmatic: «Să se laude alții cu paginile pe Care le-au scris; / eu mă mândresc cu cele pe care le-am

citit». Aceasta particularitate ar putea fi văzută (poate chiar Borges ar accepta-o) ca o limitare; dar într-un sens mai profund e un mod de a face din literatura, din tradiție, din ceea ce s-a scris un fel de palimpsest, această pagină ineuizabila în care toți scriu și rescriu lumea.

Meditația lui Borges asupra trecutului său este, în fond, o meditație asupra morții. Și aceasta meditație își afla poate adevărata sa coerență în ultima carte de poeme, intitulată Elogiul umbrei. «La vârsta mea orice fapta e o aventură / ce se învecinează cu noaptea», spune într-un poem. Aceasta noapte e moartea, dar e o moarte văzută ca iluminare. De aceea, în finalul ultimului poem al acestei cărți, Borges spune că a ajuns la centrul său, la algebra sa, la cheia sa, la oglinda sa. Și apoi, cu convingere, încheie: «Curând voi ști cine sunt».

Dar noi știm că una din temele dominante ale operei lui Borges a fost, dimpotrivă, certitudinea că niciun om nu știe niciodată cine este. Cunoașterea la care spera acum să ajungă, ne spunem, este revelația morții sau, mai bine-zis, moartea ca revelație [...]. Și-a trăit viața ca într-un vis – și de asemenea ca într-o înspăimântătoare veghe. Acum crede că se trezește. Ceea ce el este i-o va (și ne-o va) releva moartea, dar mai ales, desigur, propria sa opera. Aventura morții devine vitală și astfel se confunda cu poetica. Sunt în fond una și aceeași aventură, și care abia acum începe. De ceea ce cartea e un elogiu al umbrei; umbra ca un simbol variat: orbirea, bătrânețea și presentimentul morții, dar și (mai ales) adevărata iluminare. Acest elogiu e totodată un elogiu al lumii: o lume văzută de un om în același timp rânit și senin: perplex și fericit. Acest elogiu e o înțelepciune sau începutul unei înțelepciuni. Prin intermediul ei Borges spera că va ajunge la persoana lui autentică, creată și inventată de opera. [...] Intuiește totodată că și poezia lui e o aventură și un risc: nu-i aparține întru totul, îi scapă, e supusă timpului. Poate că trebuie să citim această carte de poeme ca ultima manifestare a acestui risc.

Elogiul umbrei e o fragmentată și chiar dezordonată

suma a universului borgesian. Se afla în el: labirinturi, oglinzi, singurătatea, dragostea, timpul, istoria, memoria, strâbunii, prietenii morți, gauchos, cuțitarii, Buenos Aires, Anglia, Biblia, Whitman («al cărui imens ecou aş vrea să se audă» în aceste pagini), De Quincey, «tata al cuvintelor care nu se uita», bibliotecile, călătoriile (în spațiu și în timp), orbirea. Tot ceea ce a dat un înțeles mitologic acestui univers. Nimic nou în aparență (poate că cititorul va găsi, cum îi propune însuși Borges, două teme noi: bătrânețea și etica). Dar avem de a face cu acest univers într-o lumină diferită și chiar mai intensă: simțim, ca de puține ori, prezența imediată și retrospectivă a unui om care, ajungând la capătul destinului său, intuiește că în același timp abia îl începe.

[...] Cel mai perfect labirint a fost pentru Borges linia dreaptă. Aceasta linie se transforma acum într-un cerc, care se închide și se deschide din nou și neconținut. Secretul lui Borges este, poate (cum spune Carriego, în fond o proiecție a lui), «sensul includerii și al cercului» care-i domina existența. Borges nu numai că rescrie ceea ce s-a scris, ci rescrie și propria sa opera, nu numai că evoca propria sa viață, ci evoca și propria sa evocare, inter-polează altă memorie chiar în memoria lui. Forța lui rezida în aceste recurențe și repetiții. Astfel, labirintul este una dintre temele subiacente în întreg volumul Elogiul umbrei. [...] în aceasta nouă carte, Borges face din nou din poezia lui un refuz al timpului. Într-un poem din anii șaizeci, înțelege că singurul mod în care omul poate stăpâni timpul este clipa: «Fugarul azi e gingaș și etern / Nu aștepta alt Cer, nici alt Infern». Precară sau nu, aceasta stăpânire are totuși calitatea de a fi continuă; fugacitatea și eternitatea se confunda: amândouă sunt timp în mișcare. Și într-unul dintre poemele pe care în Elogiul umbrei le dedica lui James Joyce se spune chiar de la început: „Într-o zi a omului se afla toate zilele / timpului”. În aceasta propoziție, care condensează cu simplitate întreaga tentativă creatoare a lui Joyce din Ulysses, se simte totodată întreaga concepție borgesiană despre ceea ce am

putea numi extazul timpului: mișcare care nu e succesiune, ci suprapunere și simultaneitate. Perpetua mișcare imobila, această zi totală nu e supusă unui ritm progresiv, ci circular. Astfel, ne spune Borges, «șuvoiul / de timp terestru la izvor se-ntoarnă, / la Veșnicie» și se stinge «în prezent, / în viitor, în ieri, în ceea ce acum e al meu». Borges știe că numai temporalul e domeniul lui, dar nu încetează din aceasta pricina să intuiască și să caute eternitatea. De aceea, în finalul poemului dorește să poată avea «noi puteri și bucurii / ca să înfrunt urcușul înc-o zi». Borges aspira, desigur, să poată înfrunta moartea, care este eternitatea, dar eternitatea nu ca abstracțiune, ci ca substanța alcătuită din timpul însuși, așa cum a conceput-o în Istoria eternității. [...]. Uitarea, moartea, absența, sunt forme ale unei noi posesiuni. În ultimul poem al cărții Borges crede că va ști curând cine e. Această înțelepciune – acum putem înțelege mai bine – nu postulează o cunoaștere ultimă, un adevăr, definitiv, ci mai curând o recunoaștere prin intermediul unei memorii care se află dincolo de memoria personală: noua invenție pe care o va realiza moartea. De aceea spune Borges că la anii lui orice acțiune se învecinează cu noaptea; aventura spre moarte și de asemenea spre viață, aceea a sfârșitului și aceea a unui neajm început. Dar, pe lângă aceasta, înțelepciunea pe care o va câștiga Borges nu poate fi revelată: va muri, evident, odată cu el. Cheia lui Borges este cheia lui, și misterul pe care îl desemnează e indescifrabil. [...]. Secretul lui Borges nu poate fi comunicat. Lumea și arta, deși impersonale, sunt aventuri pe care fiecare individ trebuie să le trăiască în mod radical. Și ceea ce le face posibile este tocmai această experiență individuală. Borges se pare că ne propune acest lucru în poemul /nvoca (/e către Joyce. Joyce, adevăratul solitar, exilatul, omul «infernurilor splendide», este marele simbol al aventurii creatoare a artei contemporane. De aceea Borges spune că nu mai poate scrie „cartea care îl va justifica în ochii celorlalți”. Această carte este într-un fel Cartea, dar va rămâne mereu neterminată. Fiecare om, fiecare generație își asumă

neconținut sarcina de a o scrie sau de a o rescrie. Moartea îi oprește. Dar moartea e totodată un început. Această carte e circulară ca și universul. «Biblioteca e nelimitată și periodică», conchide naratorul uneia din povestirile lui Borges, după obositoarea muncă («Sunt patru secole de când...») de căutare a cărui totale pe unul din rafturile universului. Aceeași este concluzia lui Borges în A/t poem al darurilor, conceput și dezvoltat ca o lungă mulțumire pentru tot ce i-a fost dat. [...].

În Elogiul umbrei Borges intuiește că a ajuns în o înțelepciune, dar, până la urmă, ceea ce ne propune e o enigmă. Aceasta enigma este în același timp o formă a cunoașterii lui. Cea mai profundă experiență ce rămâne după ce citești această carte este o continuă perplexitate, înainte de a o citi, poate că știam ce ne va spune Borges în ea. Borges se repeta și reia vechi teme și motive; Elogiul umbrei e o imensă tautologie borgesiană, dar aceasta tautologie modifică întreaga lui operă. Ne întoarcem de la Borges și reîncepem lectura lui Borges. Căci și lectura noastră e circulară, supusă acestei iminente a unei revelații ce nu se produce prin care Borges a definit fenomenul estetic”.

În sfârșit, eseul Tlon și Astenon: metafore ep/stemo/og/ce de Jaime Alazraki (din care am ales ultimul fragment al acestei prezentări) constituie o culme a exegezei borgesiene din lumea hispanică. Comentariul lui Alazraki reușește performanța rară de a reveni asupra celor două ficțiuni borgesiene (poate cele mai des comentate de critica) din unghiuri noi, punând în lumina semnificațiile multiple în plan filosofic și artistic, cu o acuitate surprinzătoare și o coerență ce reconstituie fulgurant întreg universul lui Borges.

„Conceptul metafora epistemologică a fost creat de Umberto Eco pentru a defini condiția formelor din domeniul artei ca metafore ce reflectă modul în care știința, ori pur și simplu cultura epocii, vede realitatea. Eco recunoaște că știința e figușul autorizat pentru cunoașterea lumii; arta, în schimb, «mai curând decât să

ne procure cunoașterea lumii, produce complemente ale lumii, forme autonome care se adaugă celor existente, având legi proprii și o viață personală». Și conchide: «Totuși, orice forma artistică poate fi văzută, dacă nu ca un substitut al cunoașterii științifice, cel puțin ca o metaforă epistemologică». (Opera aperta). În opera de artă, după Eco, conceptele enunțate de științe se rezolvă în figuri, se transmută în metafore, care, departe de a încerca să rivalizeze cu conceptele ștanțate de științe, devin complementele lor: sunt reacții ale sensibilității la aceste concepte. Mecanismul ar fi asemănător celui oferit de metaforă ca procedeu stilistic: vehiculul nu înlocuiește conținutul, ci procură un element de rudenie care apropie vehiculul de conținut și le leagă în vârtejul asemănării. Mai mult: vehiculul exprimă un aspect intrinsec conținutului recurgând la obiecte sau la noțiuni foarte diferite; cum sunt formele de artă în raport cu conceptualizările științei. Metafora funcționează astfel ca o punte care ne transportă dintr-un teritoriu într-altul complet diferit, dacă nu chiar opus. [...]. Plecând de la aceste premise, Eco a studiat *Finnegan's Wake* ca o operă care «încearcă să reflecte, în mod fantastic și metaforic, procedeele, metodele, concluziile pur conceptuale ale noii științe, transportând forme ale investigației și forme ale definiției matematice la forme ale limbajului și ale relațiilor semantice».

Studiul nostru consacrat ficțiunilor *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis tertius* și *Casa lui Astenon* se înscrie pe coordonate asemănătoare. Soluția fantastică pe care Borges o conferă metaforelor sale diferă în mod radical de soluția adoptată de Joyce. La Borges, narațiunea fantastica aluneca pe deasupra acestui echilibru creat de relația semnat-semnificant; în *Finnegan's Wake* se produce un dezechilibru în favoarea semnificantilor: limbajul se repliază pe el însuși și creează „un discurs de tip absolut formol la nivelul structurilor sole tehnice”. Dar în ambele cazuri este vorba de metafore care încearcă să definească efortul uman de a cunoaște lumea, în ambele cazuri cultura e transformată în imagini literare. În prima parte a

acestui eseu se schițează câteva soluții-cheie care, atât în epistemologie, cât și în științele particulare ou modificat diametral relația omului față de lume. Între ideea hegeliana că «realul este raționalul» și modesta definiție a rațiunii ca «o limitată abilitate umană» – una între multe altele – s-a creat un spațiu asemănător celui ce separa *Tratatul logico-filosofic* (1919) de *Investigații filosofice* (1953). În cel dintâi, Wittgenstein vede în limbaj «un tablou al realității», «o imagine a faptelor», «un reflex al lumii» și de aceea «logica limbajului descrie structura logică a faptelor». În cea de a doua carte a sa, în schimb, Wittgenstein postulează reversul acestei idei: limbajul a fost redus la un instrument care nu se justifică decât prin diferitele utilizări pe care i le dăm, la un joc care, ca orice joc, dă naștere unei realități fictive care anulează ori înlocuiește realitatea istorică. Această realitate artificială nu este altceva decât lumea creată de cultură: casa în care locuiește Astenon, universul descris în cele patruzeci de volume ale *Primei Enciclopedii din Tlon*.

[...] Dacă privim astfel posibilitățile epistemologice ale omului în raport cu lumea (după Wittgenstein cel din 1953, B. Russel, C.G. Jung, M. Merleau-Ponty, Lévi-Strauss, Cassirer, Foucault n.n.), atunci scepticismul lui Borges, departe de a fi o concesie sau un esoterism gratuit, se definește ca cea mai potrivită și înțeleaptă dintre posturile gnoseologice. Tendința lui, după propria-i mărturisire, de «a aprecia ideile religioase și filosofice pentru valoarea lor estetică și pentru ceea ce au neobișnuit și miraculos» (volumul *A/te căutări*) rezuma limitele cognitive care au făcut din om, nu un descoperitor, ci un inventator; nu o ființă care percepe realități, ci care crează mituri. Aceste câteva rânduri ale lui Borges rezuma ideea centrală pe care, din perspective diferite, o postulează ilustrele citate anterioare (din Wittgenstein, Russel etc. n.n.). Dacă privim astfel povestirile lui Borges, începem să înțelegem că sentințele și „fanteziile” lui trebuie să fie citite ca aluzii oblice la situația omului față de lume, ca simboluri care transcriu condiția lui de zâmisitor de ficțiuni într-o lume

care refuza să se dezvăluie în realitatea ei intimă. Borges transforma această situație absurdă (o bibliotecă plină de cărți ilizibile) într-un zâmbet care se bucura de firescul acestei situații și într-o credință în omul care-și extrage forțele din propriile sale neputințe. Pe reversul acestui paradox începe să se deseneze o imagine mai clară, deși nedefinită în toate contururile ei, a imposibilității umane de a atinge lumea.

[...] Cultura - „acest univers artificial în care trăim ca membri ai unei societăți” (Lévi-Strauss) - e o cicație a omului, e imaginea omului răbdător țesută de imaginația lui. Am încetat s-o vedem ca pe un produs, pentru a o accepta ca pe o realitate, am uitat că e un vis, pentru a o adopta ca singura lume - lumea noastră - la care avem acces. «Noi am visat lumea, spune Borges. Am visat-o rezistentă, misterioasă, vizibilă, ubicuă în spațiu și stabilă în timp; dar am consimțit în arhitectura ei ușoare și eterne interstiții de iraționalitate pentru a ne da seama că e falsă». (A/te căutări). Borges va intra prin aceste interstiții și de acolo va începe să destrame acest prolix labirint care alcătuiește cultura tuturor timpurilor, pentru a constata că arta și limbajul (și știința) nu sunt, nu pot fi, decât simboluri. Simboluri, «dar nu în sensul de simple figuri care se referă la realitate prin intermediul sugestiei și reprezentării alegorice, ci în sensul de forțe capabile să producă și să stabilească o lume proprie» (Cassirer). Luminat de această constatare, Borges găsește drumul ce duce la universul ficțiunilor lui: «Să admitem - spune - ceea ce toți idealistii admit: caracterul halucinant al lumii. Să facem ceea ce niciun idealist n-a făcut: să căutăm irealități care să confirme acest caracter». (Alte căutări). Borges găsește aceste irealități, nu în domeniul supranaturalului și miraculosului, ci în aceste simboluri și sisteme care definesc realitatea noastră: în metafizici și tehnologii care într-un fel sau altul constituie substanța culturii noastre. De aici insistența cu care susține că ceea ce a scris el era scris mai de mult în alte literaturi. Era scris în același fel în care Don Quijote fusese scris înainte

de a fi scris de Menard. Meritul lui Menard e acela de a citi Don Quijote cum n-a putut fi citit pe vremea lui Cervantes. Borges, pentru care «o literatură diferă de alta, ulterioară sau anterioară, mai puțin prin text decât prin felul cum e citită» (Alte căutări), va citi acest «respectabil sistem de perplexități pe care-l numim filosof ies într-un context nou. [...] Alchimia consta în a ne arata realitatea noastră, ceea ce am acceptat ca realitatea noastră, transfigurata în vise, într-o fantasmagorie în plus a spiritului care nu are nimic (sau foarte puțin) de a face cu această lume reală pe care-și propune s-o pătrundă.

Tlon, Uqbar, Orb/s tertius este expresia cea mai deplină a acestei alchimii. „Vraja” e o inversare a propriei noastre vrăji. În loc să prezinte propriile noastre fantasmagorii (lumea culturii) ca o imagine a lumii reale, Borges construiește o planetă care din capul locului e prezentată ca imaginară, pentru a ne convinge apoi, cu toată fina îndemânare și invizibila răbdare a unui magician, că această planetă fictivă este planeta noastră. Pentru ca inversarea să se producă, Borges procedează ca acela care se deghizează adoptând masca ce-l definește în modul cel mai intim. Deghizarea nu e deghizare decât în raport cu o realitate acceptată convențional. Dincolo de convenție, ficțiunea măștii continuă să acționeze ca ficțiune, dar totodată exprimă realitatea cea mai profundă a deghizatului.

[...] Lumea fictivă pe care Borges ne-o prezintă în planeta lui imaginară e o parodie - ca orice mască - a lumii inventate de imaginația înfierbântată a oamenilor. Asemeni lui Don Quijote, Borges citește realitatea, nu așa cum este (sarcină a zeilor, nu a oamenilor), ci urmând semnele ștanțate de cultură; dar, spre deosebire de Don Quijote, care încearcă să transforme realitatea în semn pentru a dovedi că adevărul se află în cărți, Borges sugerează în povestirea lui că realitatea în întregime a fost transformată în semn și că acest semn simetric e la fel de departe de realitate ca și cărțile de cavalerie din Spania lui Don Quijote: «O dispersata dinastie de solitari - spune Borges -

a schimbat fața lumii. Munca lor se desfășoară în continuare. Dacă previziunile nu greșesc, peste o sută de ani cineva va descoperi cele o sută de tomuri a celei de a doua Enciclopedii din Tlon». (Ficțiuni). Cu ingenioasa ștrengărie, Borges Ic. Tijrește că aceasta «dinastie de solitari» (astror. omi, biologi, ingineri, metafizicieni, poeți etc.) nu a schimbat lumea, ci doar fața ei: cultura a adăugat lumii o mască care nu face decât să-i ascundă chipul inescrutabil. Cele o sută de tomuri ale Enciclopediei din Tlon sunt o anticipare a inexorabilei strădanii omenеști de a desena «acest răbdător labirint de linii care trasează imaginea feței» pe care o are lumea. Obiectiv de neatins: fața lumii, dacă e ordonată, este pentru că a fost ordonată de acord cu legi divine pe care nu vom reuși niciodată să le percepem. Ne rămâne doar iluzia din Tlon, realitatea acestei planete create de om și hârâzită a fi descifrată de om. Tocmai asta face Borges-naratorul în ultimele rânduri ale povestirii: «Eu nu dau importanță acestor fapte, eu continui să revizuiesc în aceste zile liniștite pe care le petrec la hotelul din Adroque o indecisă traducere quevediană (pe care n-am de gând s-o dau la tipar) a cărții *Urn Burial de Browne*». Borges exprimă aici o credință neclintită în cultură, o necesitate stringentă de a trăi în lume în pofida impermeabilității ei. «Chiar dacă Dumnezeu nu există, să trăim ca și cum ar exista», spunea Unamuno. Chiar dacă Tlon e o planetă fantastică – pare că ne spune Borges – să trăim ca și cum el ar fi lumea. Această credință în cultură se naște, paradoxal, din scepticismul lui față de cultură; scepticism față de cultură ca imagine a lumii, credință în cultură ca o creație a omului. Dacă «imposibilitatea de a pătrunde schema divină a universului nu ne poate determina să renunțăm la a schița scheme umane» (Alte căutări), aceste scheme sunt fantasmagorii în raport cu lumea, dar, în schimb, în raport cu lumea exprimă cea mai intimă realitate a lui, sunt expresia inalienabilei lui necesități de a cunoaște lumea chiar atunci când știe că e imposibil de cunoscut. Imaginația omului ar fi astfel această stare de inconștiență care

proiectează în cultură un mare vis în care frustrările lui față de lume sunt până la urmă depășite. În Tlon acest vis e interpretat în sensul său intim: cele patruzeci de volume ale Enciclopediei din Tlon, cele douăzeci și patru de volume ale Enciclopediei britanice nu sunt cu nimic deosebite de aceste «înalte și superbe volume» ale bibliotecii lui Giambattista Marino, care «nu erau (cum a visat vanitatea lor) o oglindă a lumii, ci încă un lucru adăugat lumii» (El Hacedor)...] Tlon este, la începutul narațiunii, o planetă fictivă; spre sfârșit înțelegem că irealitatea ei este realitatea noastră, și invers, că realitatea noastră, ceea ce am definit ca fiind realitatea noastră, nu e mai puțin fictiv decât Tlon. Copleșit de insolubilul labirint al zeilor, omul își creează propriul său labirint; învins de caracterul impenetrabil al acestei realități care rezistă tuturor încercărilor lui de a o pătrunde, omul inventează în cultură propria lui realitate. Trăiește astfel într-o lume care e produsul arhitecturii sale imperfecte. Știe, totuși, că există altă lume care îl audiază neconținut și îl obligă să simtă enormitatea prezenței sale. Și între aceste două lumi, între aceste două vise (unul visat de Dumnezeu și celălalt de om), se desfășoară istoria umană ca o inevitabilă sfârșiere. Când Borges spune: «Lumea, din nefericire, e reală; eu, din nefericire, sunt Borges», exprimă critic și lucid această condiție tragică și eroică a omului, în care se știe un vis și un visător, locuitorul pierdut și frustrat al unei lumi inescrutabile și totodată locuitorul surâzător și realizat al acestei planete construită de imaginația lui.

Din această perspectivă epistemologică, ficțiunea Casa lui Astenon se redesenează ca simbolul cel mai esențializat al situației omului față de lume.

[...] Poate că aspectul cel mai eterodox din Casa lui Astenon în raport cu mitul pe care-l recrează este faptul că, pe când în legendă Minotaurul e închis în labirint (care a fost construit în acest scop), în povestire labirintul e mai mult decât închisoarea lui Astenon, e casa lui. Diferența dintre această lume (casa) și lumea care se întinde dincolo

de labirint e că prima a fost construită de oameni; cealaltă, în schimb, e opera zeilor. Casa e „un circumlocuviu retoric” (E. Anderson Imbert) pentru a-l dezorienta pe cititor, dar o casă e și un produs al culturii, o alternativă umană la forțele oarbe ale naturii.

[...] Când Astenon spune: «Nu mă interesează ce poate transmite un om celorlalți oameni; asemeni filosofului, cred că nimic nu se poate comunica prin arta scrisului», se referă la condiția lui de monstru incapabil să scrie («O nerăbdare generoasă n-a consimțit ca eu să învăț să citesc»); dar se referă, pe lângă aceasta, la imposibilitatea epistemologică implicită în creația limbajului: cum altfel să înțelegem oximoronul «nerăbdare generoasă»?

Astăzi acceptăm ca ceva axiomatic că a cunoaște «nu înseamnă a vedea ori a demonstra, ci a interpreta; a cunoaște constă în a raporta limbajul la limbaj» (Foucault). Astenon exprimă o insuficiență a limbajului care-l transformă într-un instrument creator de irealități, de visuri și de mituri; limbajul nu mai e un traducător al realității, ci generator de realitate.

[...] Casa Minotaurului e labirintul creat de om și destinat să fie descifrat de oameni: este cultura la adăpostul căreia omul își găsește habitatul, modul său de a trăi în lume. Dincolo se află strada, cele paisprezece mari și cele paisprezece temple: natura, marele labirint, creat de zei, de care îi e frică lui Astenon și care îl silește să se întoarcă la al său, unde a găsit cât de cât fericirea. Astenon nu ignorează marele labirint («într-o seară am pășit în stradă»), dar a renunțat la el: «înainte de a se înnopta m-am întors, pentru că mi s-a făcut frică de înfățișarea mulțimii». A găsit în acest labirint construit de om o formă de a trăi, în celălalt, o formă de a scăpa de infinitul (cele paisprezece mări) în al cărui haos se pierde înspăimântat, pentru a afla un infinit uman (cele paisprezece patios și cele paisprezece fântâni), în a cărui ordine se plimbă ca în propria lui casă. Până și ceremonia celor nouă oameni care intră în casă din nouă în nouă ani

s-ar putea explica, în această perspectivă, ca un rezi-duum fatal al istoriei de-a lungul căreia omule sfâșiat între două lumi ireconciliabile. Astenon, omul, știe acest lucru. Știe că această casă a lui nu e un reflex al lumii, ci «o simetrie cu aparență de ordine» desenată de imaginația lui Dedal și interpolată ca un univers artificial în lumea reală; știe că în ordinea divină se deschide o prăpastie de netrecut, dar știe, de asemenea, că nu poate renunța la iluzia că visul lui este lumea și proclama triumfător (sunt cuvintele lui Astenon): «Casa e de mărimea lumii; mai bine-zis, e lumea», ceea ce nu este decât un fel de a spune că lumea e, acum, Tlon”.

La noi se cuvine să semnalăm în primul rând traduceri apărute la editura Univers: volumul *Moartea și busola* (1968), în versiunea lui Darie Novăceanu, și *Cartea de nisip* (1978), în versiunea Cristinei Hâulică. În revista *Secolul 20* (nr. 9/1967, 6/1969, 5 - 6/1982) au apărut masive grupaje de traduceri și comentarii (dintre care se remarcă cele semnate de Ștefan Augustin Doinaș și Cornel Mihai Ionescu). Studii și articole despre Borges au publicat, în reviste literare românești și străine, Paul Al. Geor-gescu, Darie Novăceanu, Andrei Jonescu. În sfârșit, la editura Eminescu a apărut în 1981 volumul *Cristinei Hâulică Textul ca intertextualitate* (pornind de la Borges), studiu amplu în care teoria și practica, preocupările metodologice și supunerea la obiect se armonizează într-o analiză textuală de mare subtilitate.

În afară de aceste exegeze propriu-zise, se poate vorbi de o influență „difuză” a lui Borges, în sensul de întâlnire de un tip special în care textele celor „influențați” se lasă traversate de textul borgesian. În această accepție, o carte cum este *Modernii - precursori ai clasicilor* de Irina Mavrodin (Ed. Dacia, 1981) poate fi considerată un rezumat al celebrei afirmații borgesiene: „Un mare scriitor își creează precursorii; îi creează și într-un anumit fel îi justifică”. Căci opera lui Borges, ca orice text cu valoare perenă, oferă multiple straturi de investigație și posibilități de interpretare cuprinzând în embrion o literatură infinită.

Critica nefiind altceva decât o literatură a cărei leamă este literatura, cum spunea Curtius, sau un discurs despre un alt discurs, cum se spune astăzi, e normal să existe mai multe cărți despre orice altă temă, și în fond scriitorii să nu facă altceva decât să se gloseze unii pe alții, cum spunea Montaigne, constatare ce îl anunța (amintește?) pe Borges, pentru care istoria universală nu este altceva decât „istoria diferitelor intonații ale câtorva metafore”.

ANDREI IONESCU

FUGA AUTORULUI

Una din legile de neclintit ce guvernează opera clasică este presupunerea și recunoașterea obligatorie a existenței unui Autor, părinte și proprietar legal al operei. Mai mult, orice opera narativă comportă un narator (un eu – subiect al enunțării), care nu se confunda (opropoie niciodată) cu autorul, ci îndeplinește, pur și simplu, un rol desemnat de acesta, e unul din personajele create de el:

„În principiu, cel care spune eu n-are nume (situația naratorului proustian); dar, de fapt, eu devine imediat un nume, numele lui. În narațiune [...] eu încetează de a mai fi un pronume, el devine un nume, cel mai potrivit dintre nume; a spune eu înseamnă negreșit a-ți atribui semnificații; înseamnă, totodată, a-ți asuma o durată biografică, a te supune în mod imaginar unei „evoluții” inteligibile, a te semnifica pe tine însuși ca obiect al destinului, a da un sens timpului. La acest nivel, eu [...] este, deci, un personaj”!

Dacă în epopee, în povestire, în nuvelă, atitudinea autorului s-a supus totdeauna unei reglementări destul de precise, în roman – mai cu seamă în cel al ultimelor două secole – această atitudine oferă o imensă varietate de posibilități: un narator se vrea ingenuu, un altul umorist cu verva, un al treilea se lasă înduioșat de povestire, altul adoptă un ton de ironie rece, ori afișează o morgă detașată... Din toate trăsăturile proprii acestei specii – constată Wolfgang Kayser referindu-se la roman – amplă diversitate în povestire e poate cea mai importantă, una din marile atracții ale romanului constând desigur și în

faptul că el este relatarea unui locutor individual și personal.

Ruptura totală realizată în acest sens de romanul contemporan anulează, îndrăzneț, orice tipare previzibile: „romanul contemporan a trecut această limită, așa cum a făcut cu multe altele, și nu ezită să stabilească între narator și personaj (e) o relație variabilă și fluidă, vertij pronominal acordat cu o logică mai liberă, și cu o noțiune mai complexă a personalității” 2.

Altfel spus, dacă în textul clasic enunțurile (sau cele mai multe dintre ele) își aveau o origine bine determinată, iar stabilirea drepturilor de paternitate și posesiune nu ridică, în privința lor, nicio problemă, textul modern se caracterizează, dimpotrivă, printr-o manifestă transgresare a proprietății. Dacă admitem conceperea textului ca intertextualitate și pe cea a textului ca dublu scriitură/lectură, problema autorului dispare de la sine: textul astfel gândit ne apare, dintr-odată, ca „loc de intersecție a cel puțin două discursuri”; problema celuilalt e pusă în însăși textura lui, și orice considerare a textului dintr-o perspectivă individualistă (textul ca expresie a unui individ izolat, a unui temperament sau a unui „eu” solitar) trebuie înlăturată din prima clipă.

Pluralitatea textului modern exclude posibilitatea de a stabili o origine precisă a enunțării, iar, pe de altă parte, aceasta imposibilitate constituie, tocmai ea, unul dintre indiciile pluralității textuale. („Cu cât originea enunțării e mai greu reparabilă, cu atât pluralitatea textului este mai mare”) 2.

Concepția textuală a lui Sollers, invocată de noi în paginile de față, și inspirată, la rândul ei, de Obiectul Capitalului lui Althusser – aceea a textului ca punere în scenă – subliniază tocmai această franca absență a paternității: textul este văzut aici ca un adevărat spectacol, co un teatru „care constituie totodată propria sa scenă, propriul său text, propriii soi actori, acel teatru al cărui spectatori nu pot fi, întâmplător, spectatori datorită faptului că sunt mai întâi actorii siliți, prinși în

constrângerile unui teatru și ale unor roluri cărora nu le pot fi autori, de vreme ce este vorba, esențialmente, de un teatru fără autor” 3.

Asemeni fabuloaselor clopote ale Romei, al căror glas tumultuos deschide triumfal un bine cunoscut roman al lui Thomas Mann (început invocat de Wolfgang Kayser în studiul său *Qui raconte le roman?*), asemeni acelor clopote ce suna irepresibil în clopotnițele lor goale, fără ca nimeni să le facă să sune – nimeni, afara doar de misteriosul „spirit al povestirii” („C’est lui qui dit: Toures les cloches sonnaient el, en conséquence, c’est lui qui les fait sonner”!) – textul modern nu reclama și nu admite AUTOR: așa cum sugerează Thomas Mann, textul modern se narează pe sine însuși.

Din aceasta pricina și în măsura în care ansamblul borgesian va fi considerat text, sub cele două aspecte pe care concepția noastră despre text le implică (textul ca intertextualitate și textul ca dublu scriitură/lectură) –, nu vom vorbi, de-a lungul analizei întreprinse, de un Autor, în senfeul curent – posesiv și paternalist – al culturii tradiționale, ci de un simplu subiect al scriiturii, a cărui dispersare în diverse ipostaze (în primul rând – intertextul; în al doilea rând – lectorul, de vreme ce rolul lui devine cu desăvârșire activ) va fi urmărită în paginile ulterioare. Una dintre aceste ipostaze – care servește drept nucleu de coeziune și oferă semnătura ei textului (în cazul nostru, Jorge Luis Borges) – va primi, în mod convențional, numele de autor. Pentru o mai clară înțelegere a acestei accepții a termenului, amintim sensul pe care Michel Foucault i-l acordă: „Autorul, înțeles – firește – nu ca individul vorbitor care a rostit sau scris un text, dar autorul ca principiu de grupare a discursului, ca unitate și origine a semnificațiilor acestuia, ca focar al coerenței lor... Autorul este cel care-i conferă neliniștitorului limbaj al ficțiunii unitățile lui, nodurile lui de coerență, inserția lui în real” 2.

„Faptul că un individ dorește să deștepte în alt individ amintiri ce nu au aparținut decât unui al treilea constituie un paradox evident. A înfăptui cu detașare acest

paradox e inocenta voința o oricărei biografii” 1.

(BORGES)

Începem, nu întâmplător, analiza SUBIECTULUI SCRIITURII borgesiene printr-un citat care pune sub semnul întrebării obiectivitatea unei noțiuni tradiționale pe care existența Autorului o implica: (auro) biografia literară. Dacă admitem ideea Autorului – real și legal, părinte și proprietar al operei – pe care literatura clasică îl propune, trebuie să admitem, în mod necesar, pe cea a unei posibile (auto) biografii a acestui autor. Textul borgesian pune la îndoială tocmai conținutul acestei noțiuni: mai exact, posibilitatea existenței unei (auto) biografii totale și definitive, care să corespundă existenței unui Autor integru și indivizibil.

„Wilde îi atribuie următoarea gluma lui Carlyle: o biografie a lui Michelangelo care să omită orice mențiune a operelor lui Michelangelo. Atât de complexă este realitatea, atât de fragmentară și de simplificată istoria, încât un observator omniscient ar putea redacta un nu-măr indefinit, și aproape infinit, de biografii ale unui ins, care să dezvăluie fapte independente și din care ar trebui să citim o mulțime înainte de a înțelege că protagonistul este același”.

Ideea unei biografii totale este înlăturată așadar, în mod ferm, odată cu cea a obiectului ei, Autorul unic și indivizibil. Să nu uităm că singura biografie literară scrisă de Borges, aceea a lui Evaristo Carriego, se intitulează nu VIAȚA lui Evaristo Carriego, ci O VIAȚĂ a lui Evaristo Carriego: una din multe biografii posibile care să corespundă uneia dintre multe ipostaze ale autorului (nu Autorului) numit Evaristo Carriego.

Statutul pe care Borges îl acorda (auto) biografiei este mai degrabă acela de rol creat – ca al oricărui alt personaj – de autor, și interpretat de acesta însuși: autorul se dedublează, astfel, în autor/actor, iar ipostaza de actor nu o întrece în însemnătate pe cea a oricărui personaj de ficțiune. Uneori, chiar, dimpotrivă: căci despre Bernard Shaw, de pildă, ni se spune: „Din acest neant [...] Bernard

Shaw a extras nenumărate personaje, sau dramatis personae: cel mai efemer dintre ele va fi fiind, presupun, acel George Bernard Shaw care l-a reprezentat în fața oamenilor...”

Este o concepție foarte apropiată de cea formulată, în plan teoretic, de Roland Barthes:

„Autorul însuși, zeitate oarecum vetustă aparținând vechii critici – poate, sau va putea cândva să constituie un text ca celelalte; va fi de ajuns să renunțăm la a mai face din propria-i persoană subiectul, ținta, originea, autoritatea, Tatăl, din care opera lui să derive, pe o cale de expresie; va fi de ajuns să fie considerat el însuși ca o ființă de hârtie, iar viața lui ca o biografie (în sensul etimologic al termenului), o scriitura fără referent, materie a unei conexiuni, și nu a unei filiații: actul critic (dacă se mai poate vorbi încă de critica) va consta atunci în a transforma figura documentara a autorului în figura romanească, ireparabila, iresponsabila, prinsă în pluralul propriului ei text: un travaliu a cărui aventura a fost deja povestita, nu de critici, ci de autorii înșiși, de Proust și Jean Genet”.

Această idee a diviziunii subiectului îl urmărește pe Borges în zone textuale foarte diverse (o vom regăsi în cele autobiografice). Cuceritoarea personalitate a lui Walt Whitman, iată, este privita tocmai din perspectiva acestei sciziuni. „De fapt” – spune Borges – „sunt doi Whitmani”; „prietenosul și elocventul sălbatic din Leaves of grass și bietul literat care l-a născocit. Poetul, în 1859, se afla la New York; celălalt, în ziua de 2 decembrie a aceluiași an, asista în Virginia la executarea bătrânului abolitionist John Brown [...] Poetul s-a născut la Long Island; celălalt la fel, dar și într-unul din statele din Sud [...]; poetul a fost cast, rezervat și mai degrabă taciturn; celălalt, efuziv și orgiastic. Multiplicarea acestor discordanțe e lesnicioasă; mai important e să înțelegem că umilul vagabond fericit pe care îl propun versurile din Leaves of grass ar fi fost incapabil de a le scrie [...]. Și astfel s-a dedublat în acel Whitman etern, în acest prieten care e un bătrân poet

american de pe la o mie opt sute și ceva, și totodată propria-i legenda și fiecare dintre noi [...]

Scriitorul ne apare aici divizat între postura de actor și cea de autor, el vede textul tranzitoriu și definitiv totodată, ca practica (momentana) și produs (durabil), ca proces și efect al acestui proces. Funcția lui se împarte între cea de actor și cea de artifex. travaliul sau e act/o și opus laolaltă 2.

Cu toate acestea, aluziile „autobiografice” (cu restricția de conținut precizată mai sus) nu lipsesc cu desăvârșire din textul borgesian. Uneori îl recunoaștem pe Borges (sau ni se pare că îl recunoaștem) în câte o secvență ce vorbește despre unul din personajele sale („Ca orice posesor al unei biblioteci, Aurelian se știa vinovat de a nu cunoaște până la capăt” 3), ori poate, mai degrabă, în confesiunile formulate de naratorul „Bibliotecii din Babel” („Ca toți cei din Bibliotecă, în tinerețe am călătorit; am colindat în căutarea unei cărți, catalogul cataloagelor poate; acum, când ochii mei aproape că nu mai pot desluși ceea ce scriu, mă pregătesc să mor la puține leghe de hexagonul în care m-am născut” *) ...

Mai semnificative însă, decât aceste aluzii – îndeajuns de precare de altminteri – sunt povestirile sau secvențele de tip „autobiografic”, în care Borges vorbește despre sine într-un discurs desfășurat la persoana I, autor, narator și actor suprapunându-se în conturul aceleiași persoane.

Iată, de pildă, funcționarea unui asemenea tip de discurs (este vorba despre cunoscutul fragment „Borges și eu”, din volumul EI HACE-DOR), în care subiectul scriiturii (sau una din ipostazele lui) coincide cu subiectul scrisului (autorul), cu subiectul enunțării (naratorul) și cu unul din actori/ enunțului:

„Celuilalt, lui Borges, i se întâmplă tot felul de lucruri. Eu nu fac decât să hoinăresc prin Buenos Aires, zăbovind uneori, în mod mecanic poate, ca să privesc arcada unui vestibul ori ușa unei marchize; știrile despre Borges le aflu prin poșta; din când în când, îi zăresc

numele printre ale câtorva profesori sau într-un dicționar biografic” 1.

Fuziunea verticala (eul scriiturii eul scrisului) și cea orizontala (eul scrisului = eul enunțării = actorul enunțului) sunt însoțite de o dedublare orizontala (dedublarea subiectului la nivelul scrisului), care transpune (desfășoară în plan orizontal) o dedublare verticala, cea a subiectului scriiturii. (Cu aceasta din urma am trece, însă, pe terenul psihanalizei, care nu intra în preocupările noastre).

Subiectul scrisului se dedublează în două laturi: una din ele se va suprapune subiectului enunțării (naratorul) și actorului al enunțului; cealaltă latura, actorului al enunțului. (Finalul fragmentului – joc tipic borgesian – va așeza acest sistem de identificări sub semnul îndoielii: poate că naratorul nu este actoru/i, ci actoruh: „Nu știu care din doi scrie această pagină”).

Prin urmare, dedublarea este aici divergentă, scindarea autorului în două ramuri este urmărită până la nivelul enunțului, atrăgând separarea concreta în doi actori.

Semnificația acestei dedublări – a cărei manifestare ultima este opoziția actorvacton – oferă, de-a lungul fragmentului, o întreagă dialectica. La început, opoziția pare să se lase exprimată prin termenii pasiv/activ. (Al otro, a Borges, es a quién le ocurren las cosas”). Apoi, ia forma individ obișnuit/scriitor:

„Ar fi exagerat să afirm că relațiile dintre noi sunt ostile; eu trăiesc, îmi îngâdui să trăiesc, pentru coborges să-și poată plăsmui literatura, și literatura aceasta mă justifica [...]. De altminteri, eu sunt sortit să dispar, în mod definitiv, și numai o frântură fugara din mine ar putea supraviețui în celălalt. Puțin câte puțin, îi cedez totul, deși cunosc bine perversul lui obicei de a falsifica ori de a amplifica. [...]. Eu trebuie să rămân în Borges, nu în mine însumi (asta, presupunând că „eu însumi” exist), dar adevărul e că mă recunosc mult mai puțin în cărțile lui decât în ale altora, sau decât în stăruitorul vaiet al unei

ghitare”!

Pentru a ajunge, în cele din urmă, să exprime neîncetata contradicție interioară vechi/ nou care sfâșie personalitatea oricărui creator:

„Cu ani în urmă, am încercat să mă eliberez de el și am trecut de la mitologia periferiilor la jocul cu timpul și cu infinitul, dar și acest joc îi aparține acum tot lui Borges, așa că va trebui să imaginez altceva. Viața mea nu-i, așadar, decât o goană și, puțin câte puțin, pierd totul și totul trece în stăpânirea uitării, sau a celuilalt”!

O dedublare de un tip asemănător are loc într-o alta secvență „autobiografică”, în care subiectul scriiturii se identifica din nou cu subiectul enunțării (naratorul) și cu actorul enunțului:

„Ani de zile am fost convins că mi-am petrecut copilăria într-o mahala din Buenos Aires, o mahala cu străzi primejdioase și amurguri orbitoare. Adevărul este că am crescut într-o grădina, îndârâtu unui grila] cu vârfuri ascuțite, și într-o bibliotecă plină de nesfârșite tomuri în engleză. Acel Palermo al cuțitului și al ghitarei se revarsă (mă asigurau cu toții) până la colțul casei noastre, dar cei care mi-au populat diminețile și mi-au învăluit într-o plăcută grooză nopțile au fost piratul orb al lui Stevenson, ce-și dădea sufletul sub copitele cailor, trădătorul care și-a părăsit prietenul pe lună, călătorul prin timp, care a adus din viitor o floare oflita, duhul întemnițat vreme de veacuri în ulciorul solomonic st profetul învăluit din Jorasan, care sub nestemate și mătăsurii ascundea lepra” 1.

Asistăm aici nu la o dedublare divergentă, ca în cazul anterior, ci la una paralelă: scindarea autorului în două ramuri nu duce la separarea în doi actori ai enunțului, ci se soluționează prin coexistența ambelor laturi într-un singur actor. Transpunând încă o dată vechea dispută medievală între soldado și letrado, termenii dedublării s-or defini, de rândul acesta, ca om de acțiune/cărturar. Ca și în situațiile precedente, unde SCRITORUL (materializat în actoruU) reprezenta întotdeauna termenul tare – termenul marcat al opoziției –, și aici omul de acțiune cedează

întâietatea cărturarului, scriitorului-lector. (Borges nu repeta „anacronismele” lui Pierre Menard și soluționează ineputizabila disputa împotriva armelor și în favoarea literelor).

În povestirea El Sur (Sudul), funcționarea unei structuri biizotopice atrage după sine posibilitatea unei lecturi plurale: din cele două valențe posibile, una se situează în planul „istoriei false”, (ficta res), iar cealaltă în planul istoriei, și anume al istoriei de factura autobiografică. („Cât privește EL SUR, care e poate cea mai izbutită povestire pe care am scris-o, am să atrag atenția, doar, că ea îngâduie a fi citita ca narațiune directă a unor fapte literare, dar și într-un alt mod” 1).

Cea de a doua izotopie, cea (autobiografică - ocultată îndârâtul celei dintâi -, nu se lasă descoperită, însă, decât în urma unei lecturi atente, și rrumai în prezența unui cititor avizat: subiectul scriiturii borgesiene nu se dezvăluie (decât în mod disimulat) prin detalii biografice, în schimb, asistam, ca și în cazurile analizate mai sus, la două operațiuni paralele: cea dintâi, valabila numai într-una din cele două variante de lectură - cea autobiografică - este identificarea subiectului scriiturii cu subiectul scrisului (Borges) și cu actorul enunțului (Dahimann); cea de a doua, dedublarea subiectului scriiturii (= subiect al scrisului «= actor) în om de acțiune/cărturar. Încercarea de a soluționa dedublarea în favoarea întâiului termen (spre deosebire de rezolvările anterioare, mult mai caracteristice pentru Borges) va atrage după sine o (probabilă) catastrofă finală.

După cum se poate lesne constata, aceasta ipostaza a autorului, realizată prin coincidența lui - în anume detalii biografice - cu actorul enunțului și (uneori) cu subiectul enun\ariit se caracterizează aici prin scriziune și ocultare.

Falsa personalizare

Unul din conceptele cele mai interesante legate de teoria comunicării lingvistice este acela de SHIFTER (cuvântul trece, fără a se lăsa tradus, în alte limbi, cu excepția francezei, care oscilează între mențiunea și

traducerea lui prin embrayeur). Termenul îi aparține lui O. Jesper-sen, care îl definește drept „o clasă de cuvinte [...] al căror sens variază după situație [...], de exemplu tata, mama etc”. \ pentru a fi apoi amplu dezvoltat de Roman Jakobson². Utilizând parțial materialul unui studiu de Burksă, Jakobson caracterizează SHIFTER-ul ca având un dublu statut: simbol și index totodată. Conform lui Peirce, „un simbol (de exemplu, cuvântul francez «rouge» este asociat obiectului reprezentat printr-o regulă convențională), în timp ce un index (de exemplu, actul de a arăta ceva cu degetul) se află într-o relație existențială cu obiectul pe care-l reprezintă” 4.

Un SHIFTER tipic este pronumele personal eu. Pe de o parte, semnul eu nu-și poate reprezenta obiectul fără a-l fi asociat prin Intermediul unei „reguli convenționale” (în coduri diferite, același sens este atribuit unor segmente distincte: eu, yo, je, ego, H, /eh) – prin urmare, este un simbol. Pe de altă parte, semnul eu nu-și poate reprezenta obiectul fără a stabili cu el o „relație existențială”: cuvântul eu care îl desemnează pe emițător (subiectul cnunțării) se afla într-o relație de tip existențial cu enunțarea – așadar funcționează ca Index.

Altfel spus, clasa de cuvinte denumite SHIFTERS (sau, în terminologia lui Bertrand Russel, „particularii egocentrici”) se caracterizează printr-o relație dublă – designare (față de referent) și Indicare (față de procesul enunțării –, stabilind raporturi între subiectul enunțului și cel al enunțării. Se pot include aici anumite pronume personale (termenii marcați din cadrul opoziției ternare pe care o constituie sistemul personal: eu, tu, 'noi, voi, dumneavoastră), posesivele corespunzătoare lor, unele demonstrative Cacesta) și adverbe Caici, acum, azi ieri), vocativul, imperativul etc. Toate aceste elemente, care alătură obișnuitei funcții referențiale indicația directă la procesul enunțării, constituie dominantă așa-numitului discurs personal¹.

Privind chestiunea într-un mod oarecum diferit, Emile Benveniste relevă existența a două planuri ale

enunțării: planul Istoriei și cel al discursului. Cele două planuri au în vedere modalitățile și gradul de integrare a subiectului enunțării în enunț. Istoria este definită ca „desfășurare de fapte petrecute la un anumit moment temporal și prezentate fără nicio intervenție a locutorului în cursul relatării”. Discursul, dimpotrivă, ca „tip de enunțare ce presupune un locutor și un auditor, cel dintâi manifestând intenția de a-l influența, într-o măsură sau alta, pe cel de-al doilea” 1. Funcția de a ne furniza informații asupra actului și a subiectului enunțării, realizând astfel transformarea limbajului în discurs, revine tocmai acelor elemente cu denumirea de SHIFTERS.

În termenii analizei noastre, SHIFTER va fi, prin urmare, elementul ce stabilește relații între subiectul enunțării și actorul care îl reprezintă la nivelul enunțului (subiectul enunțului). Prezența lui în textul borgesian e destul de frecventă, dar implică o funcționare întrucâtva deosebită de cea curentă (subliniem apariția de SHIFTERS, sau de sintagme cu funcție de SHIFTER, în exemplele care urmează):

„Într-un sertar (al meu = SHIFTER subînțeles) se află un pumnal. A fost făurit la Toledo, la sfârșitul secolului trecut; Luis Melián Lafinur i l-a dăruit tatălui meu [...] care l-a adus din Uruguay” 3.

„Datorez conjuncției unei oglinzi și a unei enciclopedii descoperirea lui Uqbar. Oglinda neliniștea capătul unui coridor dintr-un conac de pe strada Gaona din Ramos Mejía [= eu mă aflu în acel conac]. [...]. Faptul s-a petrecut acum vreo cinci ani. În seara aceea Bioy Casares cinase cu mine

„Să mi se pomenească, tocmai mie, de răposatul Francisco Real [...]. De trei ori, nu mai mult, am avut a face cu el, și toate trei dațile în aceeași noapte, e drept însă că a fost o noapte de pomina [...]. N-ai să crezi, dar istoria din noaptea aceea a început [...] fapt este că eu nu mi încăpeam în piele de fericit ce eram. Nimerisem o partenera foarte supusa, care parca îmi ghicea intențiile [...]. Atunci, Borges, am scos din nou cuțitul \...].

Cazurile de SHIFTERS din secvențele de mai sus oferă două tipuri de informații: 1) cu privire la subiectul enunțării (narator) care, în primele două exemple, se identifica nu numai cu unul dintre actorii enunțului, așa cum se întâmplă de obicei, dar – printr-un complex de referiri explicite la biografia borgesiană – și cu subiectul scrisului (autor): yo din aceste secvențe concentrează, așadar, trei funcții, și toată seria de SHIFTERS grupați în jurul lui menține un caracter trivalent; 2) cu privire la subiectul enunțării, identificat, în ultimul exemplu, cu acroru/i (subiectul enunțului) dar nu și cu subiectul scrisului (autorul se identifica, în acest caz, cu actorul – Borges –, care închide enunțarea, coincidând cu receptorul mesajului).

Cele două serii de SHIFTERS realizează, prin urmare, două tipuri de identificări:

1) subiectul enunțării (narator) = subiectul enunțului (actor) = subiectul scrisului (autor).

2) subiectul enunțării (narator) = subiectul enunțului (actor) = f = subiectul scrisului, (autor).

Prima din cele două serii – de acut interes pentru noi – ar trebui să contribuie, prin latura ei indicativa (relația de indicare) la o eventuală personalizare a autorului. Dar această personalizare este numai aparentă, ea fiind, de fapt, obliterated de caracterul dubitativ (dacă nu fals) a laturii simbolice (relația de designare, cu privire la referent). Posibila personalizare a autorului prin utilizarea de SHIFTERS este, așadar, în cazul lui Borges, o falsă personalizare.

Autorul prin actorii să-i

În afara cazurilor în care subiectul scriiturii (sau cea parte a lui pe care am convenit s-o numim autor) se manifesta la nivelul scrisului, ca actor al enunțului („Sudul”), ori ca subiect al enunțării și actor al enunțului totodată („Borges și eu”), purtându-și propriul nume sau un altul fictiv (cazuri ce au fost amănunțit analizate în capitolul dedicat autorului și „autobiografiei”) – o altă situație ni se înfățișează, mai anevoie detectabilă și mai

subtilă: e vorba despre manifestarea autorului prin intermediul unora din actorii enunțului, cu nume de obicei fictive și a căror biografie nu coincide decât prea puțin (ori deloc) cu aceea a lui Borges.

În situațiile pe care le avem în vedere (ne gândim la apariția unor personaje ca Pierre Menard, Herbert Quain, Jarmoliński, Hladik), identificarea este doar parțială, iar elementele care o realizează nu sunt de natură biografică (deși trei dintre personaje sunt, ca și Borges, scriitori, al patrulea e cabalist, iar al cincilea, Borges însuși), ci mai degrabă b/b/tograf/că, ele revendicându-se la o altitudine vitală care, pentru Borges, este profund semnificativă: scriitura.

„Lista lucrărilor pe care i le atribui nu e prea amuzantă, dar nu e arbitrară”, scrie Borges cu privire La Pierre Menard; „este o diagramă a istoriei lui mentale” 1, spune în continuare, clarificând „nonarbitrarul”: „e plină de aluzii – mai vagi sau mai concrete – la propria mea lista bibliografică”, am putea citi printre rânduri.

Într-adevăr, în „lista de scrieri” ale lui Pierre Menard găsim „sonetul simbolist” care, ca și simetricul sonet ultraist al lui Borges, „a apărut de două ori (cu variații) în aceeași revista”; „monografia despre John Wilkins”, care ne cheamă în minte proza borgesiană „El idioma analítico de John Wilkins”, din OTRAS INQUI-SICIONES: „studiul Les problèmes d’un probleme, care discuta în ordine cronologică soluțiile faimoasei probleme privitoare la Ahile și la broasca țestoasă” 2 (vezi „La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga” din volumul DISCUSI6N și în OTRAS INQUISICIONES). Găsim, de asemeni, „monografia despre edificarea unui vocabular poetic de concepte care să nu fie sinonime ori perifraze ale celor ce al-câtuiesc limbajul comun, ci obiecte create printr-o convenție și destinate în mod esențial necesităților poetice” 3, și ne gândim la literatura de pe planeta Tlon, unde „abunda obiectele ideale, convocate și destrămate într-o clipă, în conformitate cu necesitățile poetice”, sau la inovațiile imaginarului poet Ginzberg, din „Cronicele lui Bustos

Domecq", care-și definește idealul estetic prin „crearea unui limbaj poetic, alcătuit din termeni fără echivalența exactă în limbile comune, dar exprimând situații și sentimente care constituie - și au constituit întotdeauna - tema fundamentală a liricii”.

În cazul lui Pierre Menard nu asistăm, prin urmare, la o identificare directă (actor-autor), ci la una mediată, efectuându-se pe seama scrierilor produse de actor și a celor produse de autor: astfel, un text (fictiv) al actorului în discuție este identificat cu fragmente reale din textul borgesian, sau - încă și mai complicateu alte texte (fictive și ele) ale altor actori borgesieni.

În cazul lui HERBERT QUAIN, identificarea ce se produce este tot mediată: două texte ale acestuia, prezentate în Examen de la obra da Herbert Quain ca „povestiri în interiorul povestirii” (este vorba despre The god of the /aby-rinth și Apr/7 March), trimit la „Casa lui Astenon”, și, respectiv, la straniul roman al lui Ts’ui Pen din „Grădina cărărilor ce se bifurcă”.

JAROMIR HLADIK, scriitor ceh de îndepărtată origine ebreă, este - ca și Jarmoliński - autor al unei traduceri din Sepher Vezicah și al unui Examen de la filosofia de Robert Fludd (Borges se dezvăluie aici prin invocarea propriilor preferințe literare și filosofice), precum și al unei Vindicación de la eternidad, pe care Hladik o socotește drept „cea mai puțin deficientă, poate, dintre toate operele sale” (de prisos să mai menționăm faimoasa „Istorie a eternității”).

Cabalistul MARCELO JARMOLINSKY - pe lângă titluri coincidând cu ale lui Borges/Hladik - numără în lista de lucrări și o „Revendicare a Cabalei” (vezi DISCUSION, Vindicación de la cabala).

În sfârșit, cel de al cincilea dintre personajele menționate e naratorul povestirii El Zahir (subiectul enunțării), care constituie, totodată, unul dintre actorii narațiunii (subiectul enunțului) și poartă numele de BORGES. Relatarea - fapte cu aparența de autenticitate dintr-o așa-zisă „autobiografie” borgesiană - se situează, în

întregime, în planul ficțiunii: și totuși identificarea cu subiectul scrisului se realizează și aici, nu atât prin intermediul numelui (deși acesta colaborează și el), cât mai cu seamă printr-o nouă „povestire în interiorul povestirii”, care, de astă dată, e repetarea exactă (chiar dacă în coordonate diferite) a „Cosei lui Astei ion”.

Dar titlurile pomenite mai sus nu trimit la ansamblul textual borgesian (și, indirect, la autorul lor parțial, Borges) numai printr-o identitate (deplină sau fragmentară) cu anumite titluri borgeskne, dar și prin natura textului pe care îl evocă: examen, vindicación, replica sunt termeni constanți și fundamentali în cadrul ansamblului pe care-l cercetăm, ei dovedind tocmai tendința permanentă a lui Borges de a invoca mereu un text de care să se sprijine al său, de ai estompa cât mai mult textul propriu, simulând că nu-i decât umilul comentariu al celui alt.

Autorul multiplu

Scriitura cu autor multiplu – așa-numita colaborare literară – a constituit una din tentațiile permanente ale lui Borges: scriitura cu autor dublu (triplu chiar, uneori), constituit dintr-un element stabil, permanent (Borges) și un altul (sau mai multe) mobil (e), variabil (e). Aceste elemente schimbătoare se vor numi, pe rând, Pedro Henrâquez Urena (vezi Antologia de lo literatura Argentina, 1937), Silvina Ocampo și Adolfo Bioy Casares (Antologia de la Literatura fantastica, 1940 și Antologia poetica Argentina, 1941), Delia Ingenieros (Antiguas literaturas germanicas, 1951), Mărgărita Gue-rrero (El Martin Fierro, 1953 și Leopoldo Lugones, 1956), Luisa M. Levinson (La hermana de Heloisa, 1955).

Cel mai constant dintre toți și, în același timp, cel mai pregnant și original este fără îndoiala Adolfo Bioy Casares, nu mai puțin interesant nici când lucrează pe cont propriu. Dintre colaborările lui cu Borges, e suficient să amintim *Se/s problemas para don Isidro Parodi* (1943), *Dos fantasias memorables* (1945), *Los me/ores cuentos policiales* (1951), *Los Oriile-ros* și *El paraiso de los*

creyentes (scenarii cinematografice), Cuentos breves y extraordinarios (1955), Libro del e/elo y del infierno (1960), Cronicas de Bustos Domecq (1967).

Binomul literar Borges-Bioy Casares, producător, așa cum se întâmplă de obicei, al unor texte cu autor dublu, ne oferă însă, uneori, o situație mai curioasă: înainte de a fi generatorul unui text, el se constituie în generatorul unui nou autor, de rândul acesta fictiv, inexistent ca persoana fizică, dar înzestrat, în schimb, cu o identitate precisă – concretizată într-un nume (BUSTOS DOMEQ) și o poreclă (BICHO FEO – „urâciosul”) –, cu o „opera” marcată de un „stil” particular și definit, cu un critic chiar, fictiv și el, care să prefățească opera. Producția acestui autor poate fi un text real, cel mai adesea de tip polițist (Seis problemas para don Isidro Parodi sau Los mejores cuentos policiales), sau poate fi (și aici jocul de-a autorul se transformă într-un joc de-a textul) un text numai pe jumătate real, el constând din comentariul (metatextul) unui text inexistent. Asistăm, așadar, la elaborarea, de către un autor fictiv (generat, el însuși, de un dublu autor real), a unui text real (metatext al unui text inexistent), cu un prolog real (metatext al metatextului, adică un metatext de gradul al doilea) scris de un critic fictiv. Nu ne aflăm, oare, în plin labirint?

Autorul disimulat

Într-o subtilă analiză a retoricii moderne – pe care o caracterizează în primul rând prin refuzul voit al oricărei ordini tradiționale („nos arts littéraires sont faits de refus”), prin respingerea violentă a oricărei rețete a retoricii clasice (chiar dacă aceasta aparenta absența a rețetei, urmărită cu deliberare, ajunge să se transforme, ea însăși, într-o nouă rețetă) – Jean Paulhan aduce în discuție statutul unui anume tip de scriitor modern:

„Pur și simplu am asistat, în zilele noastre, la jarmarea unui nou gen literar, al cărui succes a fost mare, și care s-ar putea numi «justificarea» sau «alibiul». Tema comună ar suna cam astfel: Autorul stabilește că, în ciuda aparenței, el nu este un autor”!

Reflectând la diferitele subterfugii, mai mult ori mai puțin inspirate, care exprima, toate, aceeași consecvență derobare a autorului („Je me suis borne a rapporter...”, „Les faits sont tels. Qu’y puis-je faire?... Je n’ai ete cu’un appareil enregistreur”, „La sincerite, mon seul guide...”, „Un miroir le long d’une route...”), Paulhan le explica prin dorința acestuia (a „autorului non responsabil”, cum îl numește el) de a nu se face vinovat de atâtea stereotipe moștenite, pe care, adesea, e obiectiv silit să le preia: „Căci dacă locul comun și clișeul sunt, în literatura, inevitabile, scriitorul, cel puțin, poate rămâne inocent. Nu el e acela care făurește și impune clișeul. El nu face decât să-l transmită. Nu el e acela care spune: «Marchiza a ieșit la ora 5». Marchiza este cea care a ieșit. Curioasa idee; dar, în sfârșit, el nu are nicio contribuție”.

Cu un veac înainte, procedee asemănătoare se datorau în primul rând necesității de creare a unei cât mai perfecte motivări realiste, cerute în mod stringent – din rațiuni, firește, diferite – atât de cititorul naiv, cât și de acela rafinat. Așa se face că – abia terminata Istoria răscoalei lui Pugaciov – Pușkin tipărește Fata căpitanului sub forma unor memorii ale lui Griniov, însoțite de următoarea explicație: „Manuscrisul lui Piotr Andreevici Griniov ne-a fost pus la dispoziție de unul dintre nepoții lui, care aflase că ne dedicăm unei lucrări privind epoca descrisă de bunicul său. Am hotărât, cu îngăduința părinților, să publicam întregul manuscris, fără nicio modificare” 1.

Tendințe asemănătoare se ivesc în epoci diferite, răspunzând îndeobște exigențelor unei convenții, unui gen, unei perioade literare, sau – pur și simplu – unei anumite orientări a așteptărilor publicului. Incitat de repetarea lor, ce care o caută și-o urmărește, Borges îl evocă, drept pildă, pe Cervantes – declarând cu tărie, în „Don Quijote”, la începutul celui de al nouălea capitol, că întreg romanul a fost tradus din arabă, că el însuși a descoperit manuscrisul în piața din Toledo și i l-a dat spre tălmăcire unui maur, pe care l-a și adăpostit la el vreme de luni

întregi, până când acesta și-a isprăvit munca. Îl evocă altundeva pe Carlyle, „care a simulat că Sartor resartus ar fi viziunea parțială a unei opere publicate în Germania de doctorul Diogenes Teufelsdröck”, precum și pe rabinul castilian Moises din Leon, alcătuitorul unui Zo-har sau Carte a Strălucirii, pe care a pus-o apoi în seama unui rabin palestinian din veacul al III-lea². Îl mai evocă, în sfârșit, printre atâția alții pe Wakefield, al lui Nathaniel Hawthorne³, „care citise într-un ziar, ori se prefăcuse a fi citit într-un ziar, cazul unui englez ce-și părăsise brusc, fără niciun motiv, soția” – pentru a ne oferi în același timp, el însuși, cea mai complexă ilustrare.

În demersul scriiturii borgesiene, evaziunea autorului se supune, însă, unor rațiuni cu totul diferite, pe care vom încerca să le descoperim în paginile următoare. Modalitățile prin care se realizează sunt fie ocultarea îndărătul unui alt autor (textul borgesian se transformă atunci în text – sau mesaj – de gradul al doilea), fie disimularea îndărătul unui text străin (scrisul propriu capătă, astfel, aparența de metatext).

Textul de gradul al doilea

În primul caz, Borges se proclamă emițător de gradul al doilea (E_2), înlăturând astfel titlul de autor: e invocată existența unui prim emițător (E_1 – „adevăratul autor” al cărui mesaj ar fi fost receptat de Borges (R_1) și retransmis cititorului (R_1).

Avem a face, prin urmare, cu un prim emițător E_1 – de obicei fictiv – și un prim receptor R_1 (Borges), cu un al doilea emițător E_2 (Borges) și un al doilea receptor R_2 (cititor). (Borges îndeplinește, așadar, funcția dublă de receptor și emițător).

În aparență, este vorba, doar, de situația atât de frecventă a mesajului (discursului) retransmis¹. De fapt, lucrurile sunt mult mai complicate: primul emițător este, de obicei, fictiv (deși întotdeauna perfect verosimil), iar dacă se întâmplă ca existența lui să fie reală, falsul apare totuși, dar într-un alt punct al respectivei zone operaționale: sau citatul invocat e născocit, sau opera din

care se spune că ar fi fost extras e inexistentă, sau ambele – citat și operă – sunt reale, dar nu au niciun punct de interferență etc.

Asistam deci, pe de o parte, la o permanentă transgresare a preciziei emițătorului (la o disimulare sau indeterminare a autorului) și, pe de altă parte, la scindarea autorului borgesian în dublul receptor/emițător, sau-altfel formulat în dublul lector/scriitor (termenul cititor este utilizat aici într-un sens cât se poate de amplu: ne gândim nu numai la cititorul unui text literar, dar la al oricărui text pe care îl poate oferi societatea umană).

Modalitățile prin care Borges simulează luarea în posesiune a mesajului ce va fi apoi retransmis sunt variate. Una din cele mai frecvente pare să fie conversația.

Organizarea textuală ce corespunde unei asemenea situații este, de obicei, următoarea: interlocutorul lui Borges e prezentat ca subiect al scrisului (îl vom numi falsul subiect al scrisului, sau falsul autor), în timp ce Borges se declară simplu subiect al enunțării (narator). Uneori, falsul subiect al scrisului apare și ca actor al enunțului:

„[Povestirea mea] (se cuvine ca cititorul s-o știe încă de la început) nu are alt argument decât acel dialog de acum o jumătate de veac. Nu voi încerca să-i reproduc vorbele, azi irecuperabile. Prefer să rezum cu veracitate multele lucruri pe care mi le-a spus atunci Ireneo. Stilul indirect este îndepărtat și slab; știu că sacrific astfel eficiența povestirii mele; cititorii să-și închipuie frazele întretăiate care m-au copleșit în noaptea aceea. Ireneo a început prin [...]” 1

Ei (Ireneo): falsul subiect al scrisului = actor (principal) al enunțului;

Ri = E₂ (Borges): subiectul enunțării.

Uneori, povestirea începe – și se desfășoară o vreme – fără ca nimic să trădeze un text de gradul al II-lea, până când o secvență paren-tetică face pe neașteptate aluzie la faptul că, nici de data aceasta, subiectul scrisului (Ei) nu este Borges – care își reduce funcția la cea de simplu

narator (E₂) -, ci unul dintre actor// enunțului:

„Un fermier din Uruguay dobândise o așezare la țara (sunt sigur că acesta e cuvântul pe care l-a folosit), în provincia Buenos Aires”.

Ei (fermierul): falsul subiect al scrisului = actor al enunțului;

Ri = E₂ (Borges) = subiectul enunțării.

Alteori, scrisul oferă două nivele de enunțare: întâiul narator (Borges) introduce un al doilea narator (Ei sau falsul autor); în interiorul primei enunțări este introdusă o a doua (care constituie, de fapt, enunțul celei dintâi):

„Într-o seară în care eram singuri, [don Santiago Fischbein] mi-a încredințat un epizod din viața lui pe care astăzi îl pot relata. Voi schimba, cum e lesne de prevăzut, câte un detaliu. «Îți voi dezvălui un lac. u pe care nu l-am mai povestit nimănui [...]»”!

Ei (don Santiago Fischbein): falsul subiect al scrisului = subiectul enunțării II - actor (principal) al enunțului II;

Ri - E₂ (Borges): subiectul enunțării I.

„[...] nu știu ce inspirație, sau ce elan, sau ce plictis m-a făcut să pomenesc despre cicatrice. Fața englezului a pălit; timp de câteva clipe am crezut că mă va da afară din casă. În cele din urmă, a spus cu glasul lui obișnuit: «Îți voi relata istoria acestei râni, cu o singură condiție: să nu profesezi niciun oprobriu, nicio ocara, nicio circumstanță infamanta». Am acceptat. Aceasta e istoria pe care mi-a relatat-o, alternând engleza cu spaniola, și chiar cu portugheza: Pe la 1922, într-un orașel din Connaught, eu eram [...]» 1.

Aceasta ultima secvență borgesiană este una din cele mai interesante în ceea ce privește transgresarea limitelor autor-narator-per-sonaj. Întâiul narator este aici, ca și în alte cazuri analizate mai sus, Borges (E/j. Al doilea narator (Ei sau falsul subiect al scrisului) relatează, la persoana I, ceea ce socotim a fi propria lui istorie. De fapt, asistăm la o uzurpare de identitate: acest narator, care prezintă faptele din perspectiva victimei, ceea ce ne face să credem că el este actorul-vic-timă, este de fapt „celălalt”, actorul-

trădător.

Situația aparenta:

Ei (Englezul): falsul subiect al scrisului - subiectul enunțării II, actori al enunțului îi (victima);

Ri = E₂ (Borges): subiectul enunțării I. Situația reala:

Ei (Englezul): falsul subiect al scrisului = subiectul enunțării II = actorul al enunțului II (trădătorul);

Ri. → E₂ (Borges): subiectul enunțului I.

Scrisorile și manuscrisul sunt alte posibile resurse pentru edificarea unui text de gradul al doilea. Istoria lui Wenceslao Suárez și faimosului sau duel, referita ca text de gradul al doilea într-unul din capitolele ce alcătuiesc „Istoria tangoului”, „i-a atras autorului aceste două scrisori, care acum îmbogățesc volumul”. Cu aceasta indicație Borges publica două scrisori (fictive sau reale?) semnate Ernesto T. Marco (C. del Uruguay, 27 ianuarie 1953) și Juan B. Lauhirat (Chivilcoy, decembrie 1952), care constituie replici ale episodului pomenit.

Iar strania evocare a cetății Nemuritorilor (ca și „Raportul lui Brodie”, de altminteri, ori alte câteva narațiuni faimoase) și-ar avea obârșia - ni se spune - într-un manuscris găsit din întâmplare:

„La Londra, pe la începutul lunii iunie a anului 1929, anticarul Joseph Cartaphilus, din Smirna, i-a oferit prințesei de Lucinge cele șase tomuri [...] ale Iliadei lui Pope. În ultimul volum al Iliadei [prințesa] a găsit acest manuscris. Originalul este redactat în engleza și a-bundă în latinisme. Versiunea pe care o oferim e literală” 2.

Uneori vocea emițătorului original este impersonală („O voi povesti, întocmai cum am auzit-o, fără adăugiri de metafore sau de peisaje”) J și nu o dată pusă la îndoială. („Istorisesc oamenii vrednici de crezare - însă Alah știe mai mult - că la începutul vremilor fost-a un rege al insulelor Babiloniei...” 4.

Alteori, nu este vorba de un prim emițător, ci de o emisie multiplă. Punerea la îndoială a rigorii factorilor care participa la aceasta emisie determina și aici o Origine incertă a discursului:

„Se spune (ceea ce este improbabil) că istoria a fost relatată de Eduardo, cel mai mic dintre Nelsoni, la priveghiul lui Cristian, cel mai mare dintre ei [...]. Fapt este că cineva a auzit-o de la altcineva, în acea lungă noapte fără somn [...] și i-a repetat-o lui Santiago Dabove, de la care am aflat-o eu. Ani după aceea, am auzit-o din nou la Turdera, unde se și petrecuse [...] O scriu acum [...]" 1

Iată unul dintre exemplele cele mai caracteristice:

„Istoria știe că unul din cei mai cruzi guvernatori ai Sudanului a fost Yakub Beteagul, care și-a lăsat țara pradă silniciei perceptorilor egipteni și a murit într-una din odiile palatului său, în ziua a paisprezecea a lunii Bar-hamat din anul 1842. Unii insinuează că vrăjitorul Abderrahmen El Masmudi [...] i-ar fi grăbit sfârșitul cu ajutorul pumnalului sau al otrăvii, dar moartea naturală este mai verosimilă – de vreme ce i se spunea Beteagul. Fapt este că, în 1853, căpitanul Richard Francis Burton a stat de vorbă cu vrăjitorul și relatează că acesta i-ar fi istorisit ceea ce transcriu în continuare: [...] - 1 „2.

Textul borgesian prezintă aici trei emițători: un emițător indefinit E a („istoria”), un emițător impersonal E & („unii”) și un emițător de gradul al doilea E 2 c (căpitanul Burton), care primește mesajul din partea unui emițător de gradul în Resursele textului de gradul al treilea sunt și ele amplu folosite în sensul despre care vorbim: așa se face că discursul din „Celălalt duel” apare ca fiindu-i transmis lui Borges de către prietenul său Carlos Reyles, fiul romancierului, care-l deținea, la rândul lui, de la vâtaful familiei Laderecha. Întâia parte a „Istoriei războinicului și a captivei” e prezentată ca fiind extrasă de la pagina 273 a „Poeziei” lui Benedetto Croce, care abreviase, și el, un text latin al lui Paul Diaconul; cea de a doua parte, o povestire auzită de Borges de la bunica lui de origine engleză (text de gradul al doilea), include în spațiul ei „povestea captivei” (text de gradul al treilea), auzită de bunica din chiar gura protagonistei.

În „Istoria celor doi care au visat”, enunțul borgesian

ni-l prezintă pe istoricul arab Ed Ixaqul, care, la rândul lui, prezintă aceasta întâmplare: „Povestesc oamenii vrednici de crezare (dar numai Alah este atotștiutor și atotputernic și preamilostiv și nu doarme) că la Cairo a fost cândva un om...” 1. Din nou întâiul emițător – cel original – este pus la îndoială și, o. dată cu el, întreg discursul.

Angrenajul cel mai incitant pe care Borges îl imaginează este, desigur, acela care apare în nuvela sa „Omul din prag”: în cadrul unui discurs de gradul al doilea (Borges afirma că îl deține de la prietenul său, Cristopher Dewey) – discurs al cărui emițător (Dewey) apare și ca actor al enunțului, și care înfățișează cercetările întreprinse pentru găsirea lui Glencairn, guvernator englez al unui oraș musulman din Industan, dispărut în mod misterios –, e inserat un discurs de gradul al treilea (povestire în interiorul povestirii), narat de un bătrân și bizar localnic. Relatarea pare extrem de veche, aparținând anilor de tinerețe ai bătrânului:

„Un jude! – rosti el cu palida uimire. Un jude care s-a pierdut și care-i căutat. Asta s-a întâmplat pe când eram copil. Nu mai știu prin ce ani, dar nu pierise încă Nikal Seyn (Nicholson) în fața zidurilor de la Delhi. Vremea care s-a dus rămâne în amintire; fără nicio îndoială, mă simt în stare să recuperez ce s-a întâmplat atunci [...]” 1

De fapt, povestirea interioară (executarea unui judecător englez de către musulmani, așa cum o istorisește bătrânul) se identifica aici cu cea exterioară, textul de gradul al treilea cu cel de gradul al doilea: judecătorul executat nu este altul decât Glencairn. Identificarea cuprinde chiar și ordinea cronologică: povestirea bătrânului se desfășoară simultan cu execuția reală a lui Glencairn, nararea și faptele narate, enunțarea și enunțul, textul de gradul al doilea și cel de gradul al treilea se supun aceleiași ordini temporale.

Mișcarea de disimulare a autorului este atât de puternică, încât ea implica, în mod potențial, chiar textele de gradul I, în a căror structurare e prevăzută aproape

întotdeauna ipotetica apariție a unui alt emițător original - anterior lui Borges -, care ar transforma textul direct în text de gradul al doilea.

Iar atunci când faptele sunt prezentate în mod ferm ca discurs de gradul I, e sugerată totuși, de obicei, și o a doua posibilitate de a se fi intrat în posesia lor:

„Cine parcurge în fiecare dimineața ziarele o face pentru a le da apoi uitării sau pentru eventualul dialog din cursul serii, așa încât n-ar fi surprinzător ca nimeni să nu-și mai amintească, sau să își amintească foarte vag, de un caz faimos și incitant la vremea lui, acela al lui Maneco Uriarte și al lui Duncan. Faptul s-a petrecut, de altminteri, pe la 1910, an al Cometei și al Centenarului... Oricum ar sta lucrurile, iată istoria, cu inevitabilele variații pe care le pot impune timpul și buna sau proasta literatură”!

De fapt, asistăm aici la o dubla prezentare a textului: ca text direct (relatat de subiectul enunțării care este, în același timp, subiect al scrisului) și ca (posibil) text de gradul al doilea (emițător original multiplu și nedeterminat: ziarele).

Dacă nu exista un alt emițător posibil, anterior lui Borges (sau cel puțin paralel cu el), acesta îl creează: un astfel de emițător nu există - e drept -, dar, neîndoielnic, ar fi putut exista:

„Henry James - a cărui opera mi-a fost revelată de una din cele două protagoniste ale mele, doamna Figueroa - n-ar fi disprețuit, poate, această istorie (s.n.). I-ar fi consacrat o sută de pagini de ironie și înduioșare, împodobite cu dialoguri complexe și scrupulos ambigue. Nu este improbabilă adăugarea vreunei trăsături melodramatice. Esențialul n-ar fi fost modificat de decorul diferit: Londra sau Boston” 1.

Și, dacă nu-l introduce atunci, lasă măcar deschisă posibilitatea intervenției lui ulterioare, care ar modifica textul borgesian (până atunci parțial și incomplet), reconfigurându-l ca (sau completându-l cu un) text de gradul al doilea:

„... vreau să vă povestesc destinul lui Benjamin

Otălora... Detaliile aventurii lui îmi sunt necunoscute; când îmi vor fi revelate, va trebui să corectez și să amplific aceste pagini. Deocamdată, acest rezultat poate fi util". 2

În sfârșit, dacă narațiunea s-a încheiegt fără nicio tentativa de disimulare a autorului, Borges va corecta omisiunea ulterior: în epilogul volumului EL ALEPH, de pildă, el declara că „splendidul argument” din Emma Zum, „cu mult superior modestei lui executări”, i-a fost dezvăluit de Cecilia Ingenieros.

Disimularea paternității nu recurge însă totdeauna la invocarea unui emițător antecedent: e suficienta, uneori, prezentarea faptelor ca presupuse evenimente reale, la desfășurarea cărora Borges însuși ar fi stat martor. Planul ficțiunii – al „istoriei false” – e deplasat astfel spre cel al „istoriei”, faptele născocite (ficta res) sunt înlocuite prin așa-zise fapte reale:

„Faptul s-a petrecut, de altminteri, pe h 1910, an al Cometei și al Centenarului... Protagonistii au murit; cei care au fost martorii epizodului au jurat o solemna tăcere. Și eu am ridicat mina spre a jura și am perceput însemnătatea aceluia rit... Nu știu dacă ceilalți au observat că eu îmi dădusem cuvântul, nu știu dacă și l-au păstrat pe al lor. Oricum ar sta lucrurile, iată istoria...” 1

Sau:

„Voi relata cu toată probitatea ce s-a întâmplat atunci; poate că asta mă va ajuta să înțeleg. Și, de altfel, mărturisirea unor fapte înseamnă să încetezi de a le mai fi actor pentru a deveni un simplu martor, cineva care le privește și le narează și care nu mai e făptuitorul lor” 2.

Pe de o parte, faptul de a se constitui în martor al evenimentelor narate, evitând atât rolul de actor cât și pe acela de autor propriu-zis (cu alte cuvinte, abandonarea ipostazei de actor [subiect] al enunțării, dar fără responsabilitatea identificării cu subiectul scrisului), înseamnă o îndepărtare de centrul povestirii și, totodată, o estompare și o impersonalizare a sursei de emisie.

Pe de altă parte, citim aici refuzul ferm al dreptului de paternitate asupra operei și subminarea propriei

ipostaze de autor de ficțiuni, care se vede înlocuită prin aceea de simplu transmitător al unor fapte reale, într-o voință netă de a retracta sau anula titluri profund simbolice ca ȘICCIÓNES („Ficțiuni”) sau EL HACEDOR („Făptuitorul”).

În sfârșit, ni se pare că surprindem în ipostaza martor/narator (ne referim la ipostaza de martor asumată în mod deliberat și explicit, așa cum o face Borges aici – deoarece, în mod implicit, orice scriitor este înainte de toate un spectator al realității, faza de inspectio fiind presupusă în însuși actul de creație) o transpunere a dublului recepior/em/țator, specific pentru textul de gradul al doilea: Borges este receptor (sau spectator, sau cititor) al unui prim text, constituit de faptele „reale” la care a asistat și pe care le va retransmite apoi, ca emițător secund. Relatarea lui se va organiza așadar – ca și în cazurile anterioare – tot sub forma unui text de gradul al doilea, cu singura diferență că, de rândul acesta, textul de baza este un TEXT fără emițător...

CRISTINA HAULICĂ

TABEL CRONOLOGIC

1899 S-a născut, în ziua de 24 august, la Buenos Aires, viitorul scriitor Jorge Luis Borges.

1905 Primele încercări literare. „Am început să scriu la șase sau șapte ani. Încercam să imit autorii clasici al limbii spaniole, ca bunăoară Cervantes. Am scris într-o engleză deplorabilă un soi de manual de mitologie clasică, fără îndoială un plagiat după Lempriere. A fost prima mea încercare literară. Prima scriere narativă a fost un roman cavaleresc demodat, în maniera lui Cervantes, intitulat la viseră fatal (Viziera fatală). Scriam sânguincios pe caiete de școală. Tatăl meu nu s-a amestecat în aceste încercări. (Essai d'autobiographie, Galimard, Paris, 1981).

1914 – Tatăl lui Borges, aproape orb, iese la pensie.

1919 Familia pleacă într-o călătorie prin Europa, unde e surprinsă de război. După o trecere prin Paris și Italia de nord, se stabilește la Geneva. Aici Borges termină liceul. Îi descoperă pe Flaubert și Maupassant, pe Voltaire

și Carlyle, pe Chesterton, Schopenhauer, Haine și Rimbaud. „Am rămas în Elveția până în 1919, notează scriitorul în amintita Schiță autobiografică. După trei sau patru ani petrecuți la Geneva, am stat un an la Lugano. Am obținut diploma de bacalaureat, și toată lumea mă considera destinat unei cariere literare. Scrisesem câteva sonete în engleză și în franceză, dar am înțeles, totuși, că soarta literară îmi era legată iremediabil de limba spaniolă”.

1919 Familia lui Borges se instalează provizoriu în Spania.

1921 Cunoaște Mallorca, Sovilln, Madridul. „Pentru noi, latino-americanii, care-i vedeam prin prisma francezilor, spaniolii păreau pitorești, un amestec în genul lui Garci a Lorca – țigani, lupte cu tauri și arhitectură maură. Dar, deși spaniola era limba noastră și deși sângele nostru era spaniol și portughez, familia mea nu s-a gândit nicio clipă că acest voiaj în Spania ar fi putut să însemne o întoarcere la patria mună după o absență de aproape trei secole¹⁴.

Cu toate că Borges va privi mai târziu cu un anumit dispreț participarea sa la mișcarea literară spaniolă de înnoire avangardistă, cunoscută sub numele de Ultraism, etapa aceasta este mai importantă decât ne lasă el să credem. Este o etapă de ucenicie, în care observă și învață foarte mult. Cansinos-Assens, unul din mentorii săi din acei ani, îl descrie astfel: „Jorge Luis Borges a trecut printre noi ca un nou Grimm, plin de o seninătate discretă și surâzntoare”. Îi cunoaște pe scriitorii spanioli Gomez de la Seama, Gerardo Diego, Juan Lar-rca, Ortega y Gasset, Valle-Indan. Publică în numeroase reviste literare spaniole: Hori-zonte, Ultra, Grecia, Cosmopolis, poeme, traduceri din expresioniștii germani, povestiri.

1921 Se întoarce la Buenos Aires. Compune cele mai multe poeme care vor alcătui peste doi ani volumul Fervor de Buenos Aires (Fervoarea Buenos Aires-ului). Scoate revista murală Prisma. În care publică un important manifest ultraist.

1922 Fondează, împreună cu Macedonio Fernandez, revista *Proa* (Prova), din care vor apărea trei numere între august 1922 și iulie 1923. În prezentarea primului număr se afirmă că ul-traismul nu este o invenție de moment, ci reluarea unei vechi tradiții. „În timp ce unii, cu o grandilocvență juvenilă, îl consideră un câmp deschis, fără obstacole care suprimă spațiul, o insașiabilă căutare a depărtărilor, alții, pur și simplu, îl definesc ca o exaltare a metaforei, această eternă capcană a tuturor literaturilor, pe care noi vrem azi s-o întinerim, continuând lucrarea lui Shakespeare și Quevedo”.

1923 A doua călătorie cu familia în Europa. Înainte de plecare, publică *Fervoarea Buenos Aires-ului*, într-un tiraj de 300 de exemplare. La celebra anchetă din revista *Nosotros* (Noi) cu privire la noua generație literară, Borges răspunde: „În ceea ce privește lirica, tendința ultraistă, pe care eu am făcut-o cunoscută și ale cărei teorii le-am susținut în repetate rânduri, mă face să fraternizez cu un întreg grup de poeți. Cât despre proză, sunt mai solitar, îmi mărturisesc preferința pentru sintaxa clasică și frazele complexe: turnuri vechi pe care puțini le respectă, în ciuda riguroasei lor splendori”.

1924 împreună cu Ricardo Güiraldes, Brandan, Caraffa și Pablo Rojas Paz, Borges lansează a doua serie a revistei *Proa*.

1925 Publică primul volum de eseuri, intitulat *Inquisiciones* (Căutări), cu reflecții despre Joyce, Quevedo, Fitzgerald, Berkeley, Thomas Brown etc. Apare cea de a doua culegere de versuri, *Luna de entrente* (Luna de vizavi). O cunoaște pe Victoria Ocampo, scriitoarea și animatoarea culturală de mai târziu.

1926 Publică un nou volum de eseuri, intitulat *El tatnano de mi esperanza* (Dimensiunea speranței mele).

1927 Apare, în revista bilunară *Martin Fierro*, narațiunea *Noticia policía!* (Știre polițistă), prima versiune a mai târziu celebrei *Hombre de la esquina rosada* (Omul din colțul roz). Reneagă ultraismul.

1928 Publică o nouă culegere de eseuri, intitulată *El*

idioma de los argentinos (Limba argentinienilor), încununată cu Premiul Municipal pentru proză.

1929 Apare cel de-al treilea volum de poezii, intitulat Cuadernos de Sau Martin (Caietul San Martin).

1930 Îl cunoaște pe Adolfo Bioy Casares, care-i va deveni bun prieten și colaborator. Publică volumul Evaristo Carriego.

1931 Victoria Ocampo fondează revista Sur (Sud). Borges face parte din comitetul de redacție și de-a lungul anilor va publica în paginile ei numeroase poeme și ficțiuni.

1932 Apare volumul de eseuri intitulat Discusiân (Discuție), cel dintâi pe care nu-l va renega mai târziu.

1933 Devine responsabil al suplimentului săptămânal al cotidianului Critica. Revista Megafono Îi consacră un grupaj de articole. Drieu la Rochelle, în vizită la redacția revistei Sud, îl cunoaște și îl prețuiește pentru inteligența lui ascuțită, apreciată drept „nici sceptică, nici fanatică”.

1935 Publică volumul de povestiri Historia universal de la infamia (Istoria universală a infamiei), pe care îl consideră adevăratul debut al carierei sale ca autor de narațiuni fantastice. „În această carte - declară el în amintita Schiță de autobiografie - n-am vrut să repet ce făcuse Marcel Schwob în ale sale Vieți imagine. El inventase biografiile unor oameni care existaseră cu adevărat, dar despre care nu se știa decât foarte puțin. Pe câtă vreme eu citeam viața unui personaj cunoscut și o deformam și o falsificam deliberat după placul fanteziei”.

1936 Apare volumul de povestiri Historia de la eternidad. Borges ține o cronică de literatură străină în săptămânalul El Hogar (Căminul). Traduce din Virginia Woolf.

1937 În colaborare cu Pedro Henríquez Ureña, publică o Antologie a literaturii argentinene. „În 1937 am obținut prima mea situație stabilă. Avusesem până atunci câteva slujbe mărunte. Iată că, în sfârșit, obțineam acum un post de bibliotecar într-un cartier sărac din sud-vestul orașului, în cadrul Bibliotecii Municipale”.

1938 Moare tatăl său. În noaptea de 25 decembrie suferă un accident grav, care-i va provoca orbirea progresivă. În perioada convalescenței scrie celebra ficțiune Pierre Menard, autor del Quijote (Pierre Menard, autor al lui Don Quijote).

1940 Publică Antologia de la literatura fantastica (Antologia literaturii fantastice), în colaborare cu Silvina Ocampo și Adolfo Bioy Casares.

1941 Publică, tot împreună cu Silvina Ocampo și Adolfo Bioy Casares, Antologia poetica Argentina (Antologia poeziei argentinienne). Traduce din Faulkner și Michaux. Îi apare volumul de ficțiuni FA jardin de los senderos que se bifurcă (Grădina cărărilor ce se bifurcă).

1942 Revista Sud îi consacră un număr omagial, intitulat „Reparație pentru Borges”, pentru că scriitorul fusese pe nedrept frustrat de Premiul Municipal de Poezie. În colaborare cu Bioy Casares, publică volumul Seis probâemas para don Isidoro Parodi (Șase probleme pentru don Isidoro Parodi), sub pseudonimul H. Bustos Domecq. Se întoarce la poezie, publicând poemul Del invierno y del cielo (Despre iad și despre rai).

1943 Apare volumul Poemas (Poeme), în care este grupată creația sa poetică dintre 1923 și 1943. Traduce Metamorfoza lui Kafka. Publică, împreună cu Bioy Casares, antologia Los mejores cuentos policiales (Cele mai bune povestiri polițiste).

1944 Publică volumul Ficciones (Ficțiuni).

1945 Obține Marele Premiu de Onoare al Societății Argentinienne a Scriitorilor. Sub pseudonimul II. Bustos Domecq, publică Dos fantasias memorables (Două fantezii memorabile), iar sub acela de B. Suárez Lynch, Un modelo pura la muerte (Un model pentru moarte).

1946 își pierde postul de bibliotecar. „În 1946, un președinte de al cărui nume nu vreau să-mi amintesc a ajuns la putere. Într-o zi mă pomenesc cu înștiințarea că sunt destituit din postul de bibliotecar și promovat la funcția de inspector al piețelor”.

1947 Tiraj necomercial al narațiunii-eseu Nueva

refutaci în del tiempo (Nou refuz al timpului). Publică povestiri și eseuri în revista Sud.

1948 Apare în Sud ficțiunea Emma Zunz, viitor scenariu al filmului Dias de odio (Zile de ură), realizat în 1953 - 54 de Leopoldo Torre Nils-son.

1949 Publică volumul de ficțiuni El Aleph.

1950 Este ales președinte al Societății Argentinienne a Scriitorilor (S.A.D.E.). „În 1950 am devenit președinte al S.A.D.E. Republica Argentina, pe atunci ca și azi, era o țară cu reacții lente, iar S.A.D.E. era una dintre puținele fortărețe care se opuneau dictaturii. Faptul acesta era atât de evident, încât mulți distinși oameni de literă n-au îndrăznit să devină membri ai acestei Societăți decât după revoluție”.

1951 Publică volumul la muerte y la bnijula (Moartea și busola), cu texte extrase din volumele El Aleph și Ficciones. În colaborare cu Delia Ingenieros, publică eseul Antiguas Literatutos germanicas (Vechi literaturi germanice), împreună cu Bioy Casares scoate volumul al doilea din antologia Cele mai bune povestiri polițiste.

1952 Publică volumul Otras inquisiciones (Alte căutări)

1953 Editura Emec6 începe publicarea seriei de opere complete cu Istoria eternității (vol. 1).

1954 Continuă publicarea operelor complete cu volumele Poemas 1923 - 1954 și Istoria universală a infamiei. Adolfo Prieto publică prima carte în întregime consacrată lui Borges: Borges y la nueva generación (Borges și noua generație).

1955 Căderea lui Perbn. Borges e numit director al Bibliotecii Naționale și profesor la Facultatea de Litere din Buenos Aires. În decembrie este ales membru al Academiei Argentinienne de Litere. Orbirea scriitorului a atins un stadiu avansat. Împreună cu Bioy Casares, scrie două scenarii de film și publică două antologii: Cuentos breves y extraordinarios (Povestiri scurte și extraordinare) și Poesia gauchesca.

1956 Împreună cu Bettina Edelberg, publică studiul

monografic Leopoldo Lugones. Medicii îi interzic să citească și să scrie. Universitatea din Cuyo (Mendoza) îi acordă titlul de Doctor honoris causa. Obține o catedră la Institutul de literatură engleză și nord-americană din Buenos Aires. Emece publică volumul 5 din seria de Opere complete, care cuprindă volumul Ficcione.

1957 împreună cu Mărgărita Guerrero, publică un Manual de zoologia fantastica (Manual de zoologie fantastică). La Emece apar volumele 6 și 7 din seria de Opere complete, cuprinzând Discusion și respectiv El Aleph.

1958 Publică numeroase poeme în revistele literare argentinienne.

1959 Orbește aproape complet. Scrie scurte poeme, încep să apară tot mai multe traduceri din opera lui în cele mai diverse limbi.

1960 în seria de Opere complete, apar volumele 8 și 9, care cuprind Alte căutări și respectiv El hacedor (Făuritorul). Publică, în colaborare cu Bioy Casares, volumul Ei libro del cișlo V del infierno (Cartea cerului și a infernului).

1961 Scrie mai multe prefete, dintre care cea mai cunoscută este prefata la o traducere din Gibbon, ține o serie de conferințe, pe care refuză să le înregistreze. Publică Antologia personal (Antologie personală), amplă culegere de poezii, povestiri și eseuri. Primește, ex aequo cu Samuel Beckett, Premiul Internațional al Editorilor de la Formentor (Mă-llorca). Guvernul italian, cu ocazia vizitei la Buenos Aires a președintelui Gronchi, îi acordă titlul de Comandor. Face o călătorie în Statele Unite ale Americii, la invitația Universității din Texas, unde ține câteva prelegeri de curs. Turneu de conferințe la principalele Universități nord-americane.

1962 În februarie revine din periplul nord-american (10 noiembrie 1961 - 25 februarie 1962). Recepție solemnă la Academia Argentiniană de Litere, unde poetul Arturo Capdevila îl proclamă „Mare Senior al Literaturii... Mare Senior al Libertății 4. La propunerea lui An-dre

Malruux, guvernul generalului de Gaulle îi decernează cravata de Comandor al Ordinului Literelor și Artelor.

1963 Face o călătorie în Europa. Ține conferințe la Madrid, Paris, Geneva, Londra, Oxford, Cambridge, Edimburgh, unde regăsește oameni și locuri din adolescență. Întors la Buenos Aires își reia activitățile permanente (director al Bibliotecii Naționale și profesor la Facultatea de Litere) și co/itinuă să țină conferințe pe teme literare.

1964 Apare volumul Obra poetica completa (Opera poetică completă). Prestigioasă publicație pariziană Cahiers de l'Herne îi consacră un număr de peste 500 de pagini.

1965 Publică, în colaborare cu Maria Esther Vazquez, eseul Literaturas germanicas medieva-les (Literaturi germanice medievale).

1966 Apare volumul Obra poetica 1923 - 1966.

1967 Se căsătorește cu Elsa Astete Milan. Face o nouă călătorie în Statele Unite ale Americii, unde e invitat să țină cursuri la Harward, în cadrul catedrei de poezie Charles Eliot Norton.

1968 Publica Nueva antologia personal (Nouă antologie personală). În colaborare cu Maria Guer-rero, publică o nouă versiune a Manualului de zoologie fantastică, sub titlul Ei libro de los seres imaginarios (Cartea ființelor imaginare). „O asemenea carte este inevitabil incompletă, fiecare nouă ediție este un nucleu pentru edițiile viitoare ce se pot înmulți la nesfârșit”. Împreună cu Bioy Casares și Hugo Santiago, scrie scenariul de film Invasion (Invazia). „Invazia este legenda unui oraș, imaginar sau real, asediat de dușmani puternici și apărat de o mână de oameni, care probabil că nu sunt niște eroi. Ei luptă până la sfârșit, fără a bănuși că bătlia pe care o poartă e nesfârșită”.

19 U9 Apare Elogio de la sombra (Elogiul umbrei), prima culegere de poeme în întregime inedite de după 1960. Face o nouă călătorie în Statele Unite ale Americii, pentru a participa la Forum-ul de poezie de la New York.

La Universitatea din Oklahoma se organizează un seminar despre opera lui Borges. Face o scurtă călătorie în Israel. În Franța, se difuzează două emisiuni despre el la radio și televiziune (O.R.T.F.). În S.U.A., Harold Mantell realizează filmul documentar The inner world of J.L. Borges (Lumea interioară a lui J.L. Borges). Apare volumul Ei otro, el mismo (Altul, același), care cuprinde poeme scrise între 1930 și 1969.

1970 Publică El informe de Brodie (Raportul lui (Brodie)). Primește, în Brazilia, premiul Mata-razzo Sonrinho. Se desparte de soția sa.

1971 O nouă călătorie în Europa. Universitatea din Oxford îi conferă titlul de Doctor Honoris Causa.

1972 Apare volumul Ei oro de los tigres (Aurul tigrilor), cuprinzând poeme din perioada 1969 - 1972.

1973 Renunță la funcția de director al Bibliotecii Naționale. Primește, din partea orașului Mexic, premiul Alfonso Reyes.

1974 Apare o nouă ediție de Opere complete la Editura Emece\ Universitatea din Chile îi conferă titlul de Doctor Honoris Causa.

1975 Apare volumul de ficțiuni El libro de arena (Cartea de nisip) și Prálogos con un prólogo de prólogos (Prologuri cu un prolog la prologuri).

1976 În colaborare cu Alicia Jurado, publică Que es el budismo (Ce este budismul). Apare un nou volum de poeme, intitulat la moneda de hierro (Moneda de fier).

1977 Apare o ediție de mare tiraj a unei cărți publicate în 1974: Siete conversaciones con Jorge Luis Borges (Șapte convorbiri cu Jorge Luis Borges), cuprinzând interviurile realizate de Fernando Sorrentino. Borges ține la teatrul Coliseum din Buenos Aires o serie de conferințe. Publică, în colaborare cu Bioy Casares, volumul Nuevos cuentos de Bustos Domecq (Noi povestiri ale lui Bustos Do-mecq).

1978 Face mai multe călătorii în Europa, unde ține conferințe și acordă numeroase interviuri.

1979 - Se află în culmea gloriei literare. Tot mai 1986

insistent se vorbește în acești ani de candidatura lui la Premiul Nobel, care însă nu-i va fi conferit. Eduardo Cozarinsky publică o antologie de texte ale lui Borges despre cinema: *Borges en-y-sobre cine (Borges m și despre film)*, Madrid, 1981. Remarcabilă, sub aspect civic, este atitudinea de opoziție față de dictatura militară din țara sa. Moare în 1986, la un banatoriu din Elveția.

A. I.